

ANA OGALLAS MORENO

LA PROSODIA DE *EL VALIENTE NEGRO EN FLANDES*,
DE ANDRÉS DE CLARAMONTE

Trabajo presentado para la obtención de la Tesis Doctoral, bajo la dirección del Dr. Pedro Ruiz Pérez, en el Programa de Doctorado “Literaturas Hispánicas: Estudio e Investigación”, del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Córdoba.

TITULO: *La prosodia de "El valiente negro en Flandes" de Andrés de Claramonte*

AUTOR: *Ana María Ogallas Moreno*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2010
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es

ISBN-13: 978-84-693-6387-4

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
A. PERFÍL DE UN AUTOR	6
1. Biografía	6
2. Obra.....	18
2.1 Obra conservada.....	19
2.2 Títulos de atribución dudosa.....	22
2.3 Títulos conservados de obras desaparecidas.....	24
B. REVISIÓN DE LA CRÍTICA SOBRE CLARAMONTE.....	26
C. CONTEXTO TEATRAL: ALGUNAS CLAVES PARA CLARAMONTE.....	35
1 El corral de comedias.....	35
1.1 El espacio teatral	36
1.1.1 Estructura física del corral.....	36
1.1.2 La red de corrales	37
1.2 Estructura económica: Carácter comercial.....	38
1.3 Profesionalización de las compañías.....	40
1.3.1 El actor en compañía	41
1.3.2 El <i>autor de comedias</i>	43
1.4 El público del corral	44
1.4.1 El pago de entrada. Ubicación del público.....	44
1.4.2 El ambiente de la representación.....	46
1.4.3. Lo culto y lo popular en la comedia.....	46
1.5 El poeta.....	48
2. Marginalidad de los actores	49
3. Los límites de la moral: pecado y atractivo en la transgresión. La respuesta de Claramonte	53
4. La inferioridad de la comedia: El <i>Arte nuevo</i> vulgar	62

D. LA POLIMETRÍA COMO CONTEXTO. PRÁCTICA Y PRINCIPIOS DE TEORIZACIÓN	68
E. ANÁLISIS DRAMÁTICO.....	77
1. Temática.....	79
2. Tipos actorales	80
3. Personajes principales.....	83
4. Esquema de relaciones.....	86
F. ANÁLISIS MÉTRICO	89
1. Tipología métrica.....	90
1.1 Versos.....	90
1.2 Formas métricas	96
1.3 Variedad métrica	101
1.4 Comienzos y terminaciones de jornadas.....	107
1.5 Pasajes.....	108
1.6 Conclusión sobre uso de metros.....	112
2. Acercamiento al uso cualitativo de la versificación dramática en <i>El valiente</i> ...116	
2.1 Estructura dramática y repertorio métrico.....	116
2.2 Polimetría y funcionalidad dramática	148
2.3 Circunstancias en que se producen los cambios métricos.....	152
2.4 Conclusiones sobre el uso de cualitativo de la versificación Dramática	154
3. Tipología rítmica de los versos	156
3.1 Octosílabo. Tipología rítmica	157
3.2 Endecasílabo. Tipología rítmica.....	162
3.3 Heptasílabo. Tipología rítmica.....	166
3.4 Hexasílabo. Tipología rítmica.....	168
3.5 Pentasílabo. Tipología rítmica	170
3.6 Ritmo de seguidilla	170
3.7 Tipología rítmica. Conclusiones	173

4. Efecto de la prosodia en <i>El valiente negro en Flandes</i> . Un ejemplo.....	179
G. TRANSMISIÓN DEL TEXTO	193
H . CRITERIOS DE LA TRANSCRIPCIÓN	203
I. CONCLUSIONES FINALES	205
J. <i>EL VALIENTE NEGRO EN FLANDES</i>	208
BIBLIOGRAFÍA	288

INTRODUCCIÓN

El valiente negro en Flandes de Andrés de Claramonte, reúne una serie de cualidades que la singularizan en el horizonte del género y la hacen, en su conjunto, muy acorde para el tipo de investigación que me interesaba realizar, el análisis de los valores prosódicos de la obra y la funcionalidad teatral de los mismos, a partir de su construcción métrica.

La comedia tiene un valor dramático ideológico que rompe con los tópicos y con la ideología dominante en la época, al tiempo que la acerca a la sensibilidad actual ante los problemas de racismo y xenofobia: presenta como protagonista a un personaje atípico, un hombre negro, y aborda, como eje argumental, el tema de la igualdad de todos los hombres frente a los prejuicios racistas y de sangre.

Claramonte es, además de poeta dramático, actor y *autor* de comedias y, por tanto, un hombre directamente relacionado con la práctica escénica y con un marcado dominio de sus códigos. Esta experiencia teatral permite a Claramonte aprovechar todos los recursos capaces de captar la atención de su público, cuyos gustos y reacciones habría de conocer bien. El oficio teatral de su autor añade a los valores de la pieza el de la eficacia teatral.

A estas circunstancias particulares de Claramonte, como hombre de teatro, responde conjuntamente la elección de la pieza y la hipótesis de la que parto: La prosodia podría ser uno de esos recursos utilizados por Claramonte para garantizar el éxito de la pieza ante el público; un público que acudía en buena medida al teatro a oír verso, y al que se le supone una buena capacidad para captar la musicalidad y el ritmo.

Pero, para analizar el funcionamiento de la prosodia con sentido, tenía que disponer de un texto fiable, y, para ello, precisaba fijar el texto, limpiándolo de una tradición poco escrupulosa, con errores en los versos y con pasajes mal montados. Por ello, aunque una edición siempre es el resultado de un trabajo de investigación en este caso es una necesidad.

Terminada la edición, y con un texto fiable en mis manos, pasé a verificar sistemáticamente la intuición sobre la maquinaria y eficacia del verso. Como punto de partida del proceso, centré la labor en buscar las raíces del funcionamiento de la

prosodia. De esta manera, podría contar con una base sólida que me permitiera respaldar la hipótesis sobre la finalidad de la prosodia y poder continuar el proceso de investigación. Teniendo en cuenta el perfil profesional de Claramonte, un hombre de teatro y la supuesta finalidad pragmática de la prosodia, en relación a la representación y efecto en la audiencia, pensé que podría ser útil, para este estudio, prestar una especial atención a la incidencia que pudiera tener el perfil prosódico en la estructuración rítmica de la comedia, en relación con la puesta en escena y su efecto en el público; pues, como es sabido, en el teatro la conexión palabra - ritmo es fundamental.

Obviamente, Lope ha sido el referente obligado para situar el proceso en una perspectiva adecuada. Era preciso establecer la relación con la fórmula dramática del *Arte nuevo*, para determinar hasta que punto Claramonte acomoda la escritura de *El valiente* a la regularidad del modelo y, por tanto, poder descifrar aquellos rasgos que corresponden a la singularidad del autor. En definitiva, se trataba de comprobar si la “receta del *Arte nuevo*”, pasada por la personalidad y el peculiar *uso scribendi* de Claramonte, se reflejaba en de la escritura de *El valiente*, y por tanto en su prosodia.

Como consecuencia el trabajo comprende las siguientes partes:

1. El contexto. Un contexto necesario dadas las características del autor y su relación con la realidad teatral de la época. Introduzco datos conocidos, tanto materiales como culturales, para encuadrar profesionalmente a Claramonte en el contexto del género y después concretarlos en la práctica.
2. Análisis métrico y prosódico. El análisis parte de un estudio pormenorizado de carácter cuantitativo, preceptivo para obtener los datos que permitan determinar el papel funcional y significado del verso y, de este modo, poder precisar las pautas de articulación prosódica y su economía funcional y expresiva.
3. Análisis dramartúrgico. Un análisis dramartúrgico para determinar la articulación de la obra y sus variaciones temáticas, argumentales, dramáticas, escenotécnicas y de personajes.
4. Conclusiones

Mantengo, no obstante, el esquema canonizado por las ediciones académicas.

A. PERFIL DE UN AUTOR

1. Biografía

Andrés de Claramonte y Corroy nace en Murcia, probablemente en 1580, y muere en Madrid en 1626. Su fecha de nacimiento lo sitúa en la generación de Quevedo y Tirso de Molina, coincidiendo sus primeros años con los comienzos de la producción de Lope y Góngora. Su vida transcurre durante los últimos años del reinado de Felipe II, el reinado de Felipe III y los años iniciales de Felipe IV, periodo histórico de profundos cambios políticos, socioeconómicos y socioculturales, que inciden de forma evidente en la actividad teatral. En este contexto histórico, marcado por las guerras y bancarrota, el teatro tendrá que soportar y superar los duros ataques y las controversias sobre su ilicitud, que llevarán incluso al cierre general de teatros de 1598, hasta alcanzar, finalmente, la consolidación.

La biografía de Claramonte aún no está completa, pues se desconocen los detalles de su infancia y faltan datos sobre el resto de su vida¹. Podría decirse que estamos ante un autor poco conocido que comienza a adquirir popularidad gracias a los estudios de Carmen Hernández Valcárcel y Charles Ganelin, quienes han reunido y sacado a la luz interesantes documentación sobre su vida y obra, y a la polémica reivindicación de Alfredo Rodríguez López Vázquez, [1987] y [199], y Fernando Cantalapiedra, [1990 y 1993], quienes le atribuyen obras tan importante como *El burlador de Sevilla*, *La Estrella de Sevilla* o *El rey don Pedro en Madrid*.

En todo caso, los datos sobre su biografía que han llegado hasta nosotros muestran a Claramonte básicamente como un hombre de teatro, siendo uno de los pocos autores españoles, de cierta importancia, que también eran actores, como Shakespeare y Molière.

Como apuntaba, los primeros años de la vida de nuestro autor son aún una incógnita abierta a la investigación. Probablemente su origen fue humilde, según el

¹ Cf. Carmen Hernández Valcárcel [1983], introducción biográfica y crítica a la edición de tres comedias de Claramonte y Charles Ganelin [1987:13-30]. Ambos aportan interesante documentación.

testimonio del propio autor en los preliminares de su *Letanía moral* (1613), donde alude a sus ocupaciones personales y a su condición social:

Otros dirán que el autor es humilde y que por él desmerece [la obra], a quien respondo que la ciencia y el trabajo muchas veces hace[n] a los hombres señores de sus mayores².

Parece ser que fue un autor temprano, iniciando su carrera en 1592; también pudo comenzar en edad juvenil su actividad como poeta, si concedemos crédito a sus afirmaciones en ese texto, abierto con elementos autobiográficos:

En tan tiernos años, que no pasaban de doce, concebí estos trabajos, que pudieran haber salido a luz bien logrados a los catorce, si no los hubiera arrinconado, temiendo que tan poco maduros días no podían ser padres de un hijo (¶5r)³.

Lo cierto es que en 1603 ya se le conocía como actor y autor, gozando de cierto prestigio en los círculos teatrales: Agustín de Rojas lo menciona, en la *Loa a la comedia*, como farsante y autor de farsas, loas, bailes y letras:

De los farsantes que han hecho
farsas, loas, bailes, letras,
son: Alonso de Morales,
Grajales, Zorita, Mesa,
Sánchez, Ríos, Avendaño,
Juan de Vergara, Villegas,
Pedro de Morales, Castro,
y el del Hijo de la tierra,
Caravajal, Claramonte,

² Andrés de Claramonte, “Al lector”, *Letanía moral*, Sevilla, por Matías Clavijo, 1613, ¶6r (modernizo el texto).

³ Es de notar el paralelismo con la ostentosa referencia a su propia precocidad contenida en el *Arte nuevo* de Lope (“Y yo las escribí de once y doce años/ de a cuatro actos y de a cuatro pliegos”), en lo que, más allá de la veracidad en uno y otro caso, cabe ver algo de tópico retórico y de afán de emulación del Fénix.

y otros que no se me acuerdan,
que componen y han compuesto
comedias muchas y buenas.
¿Quién a todos no conoce?
¿Quién a su fama no llega?
¿Quién no se admira de ver
sus ingenios y elocuencia?
(Supuesto que esto es así,
no es mucho que yo me atreva
a pedirlos en su nombre,
que por la gran reverencia
que se les debe a sus obras,
mientras se hacen sus comedias,
que las faltas perdonéis
de los que las representan.)⁴

Ganó también fama en su tiempo por saber glosar con facilidad.⁵ El propio Claramonte habla de la habilidad como versificador de repente en *El valiente negro en Flandes*:

JUAN	¿Tan presto hay coplas?
MÚSICOS	Tan presto, que soy en hacer romances, ira de Dios; de repente hago ciento en una tarde sin que me falte concepto ni se me pierda asonante.
JUAN	Sin duda debéis de ser poeta flujo de sangre.
	(vv .1789-1885)

En 1604 se casó con la actriz Beatriz de Castro Virués. A partir de este año la mayoría de los datos sobre su vida giran en torno al teatro. Como representante y

⁴ Rojas Villandrando, A, edición de Jean Pierre Ressay [1995: 157-158]

⁵ Véase Ganelin, *opus cit.*, p. 15.

*autor*⁶ de comedias viaja continuamente, recorriendo las principales ciudades de la geografía española donde se hacían representaciones⁷. Como hombre de letras, mantiene también relación con los círculos literarios de la época, compaginando, como veremos, la frecuentación de ambientes académicos y selectos con la práctica profesional del teatro para el público del corral.

Entre 1604 y 1607 trabaja como cómico en diversas compañías de *autores* de reconocido prestigio, como Baltasar de Pinedo, Alfonso de Heredia o Antonio Granados, que incluían en su repertorio obras escritas por Lope de Vega. En ellas aprende las técnicas del oficio de la mano de otros actores de más experiencia, como Pinedo⁸, y adquiere conocimiento del rendimiento escénico y comercial de las comedias, en especial las de Lope, a quien admira y respeta. Muestra de esta admiración son las alabanzas a Lope que Claramonte incluye, entre los pasajes destinados a San Isidro Labrador, en la *Letanía*:

Labrador, por quien no niega
a todo vuestro horizonte
Dios el fruto que os entrega
¿para qué os paso a mi monte
si estáis rico en vuestra Vega?

⁶ La palabra “autor” aparece en el presente trabajo en sus dos acepciones de escritor y director de compañía. Cuando el término hace referencia al director de compañía lo pongo en cursiva.

⁷ Fundamentalmente se pueden distinguir dos categorías de compañías en la España del Siglo de Oro: las *compañías de título* (o *compañías reales*) y las *compañías de la legua*. La actividad teatral de Claramonte como representante y *autor* de comedias, está ligada a las primeras. La designación compañías de la legua viene del hecho de que éstas sólo podían aproximarse a una legua (5,5727 kilómetros) de las grandes ciudades, que eran los dominios de las compañías oficialmente reconocidas. Estos dominios, como vemos en su biografía, eran los que Claramonte recorría como representante y *autor* de comedias. En cualquier caso, no sería arriesgado pensar que Claramonte iniciara su formación en compañías menos consideradas, como las de *la legua* o en otras de las mencionadas por Rojas Villandrando, en las que adquiriría las tablas y experiencia necesaria para ser contratado en una *compañía de título*, lo que era común en esta época en la que aún no había cristalizado totalmente la endogamia familiar dentro de las compañías. Remito al epígrafe “Profesionalización de las compañías”.

⁸ Lope elogió la técnica con que Pinedo solía hacer “altos metamorfoseos de su rostro, / color, ojos, sentidos, voz y afectos, / transformando la gente”. Citado por Rozas, J. M., [1980: 99]

Abrojos hay a millares
en su cumbre, y en sus faldas,
a Pan rústicos cantares,
y todas son esmeraldas,
las que argenta el Manzanares.

En vuestra Vega miramos
cisnes de sonoro estilo
entre alforzados ramos,
y rancos como en el Nilo
en mi monte hipopótamos.⁹

En abril del año 1604 forma parte de la compañía de Baltasar de Pinedo, representando en Madrid, Valladolid y Salamanca. El repertorio de la compañía incluía obras de Lope de Vega, algunas de ellas escritas *ex profeso* para Pinedo. Ganelin (*op. cit.*, 188- 89) recoge, entre otros, títulos como *La fuerza lastimosa*, *El gallardo catalán*, *El primer rey de Castilla* o *La serrana de la Vera*, en cuyas representaciones pudo haber participado claramente.

En 1605 y 1606 se contrata como representante en la compañía de Alfonso de Heredia y fija su residencia en Sevilla en 1606. En diciembre de este mismo año entra a formar parte junto a Beatriz de Castro, su esposa, de la compañía de Antonio Granados, con la que marcha a Zaragoza en julio. Con Granados, según Ganelin [1987:188-189], pudo Claramonte haber participado en la representación de 17 obras de Lope, como *El arenal de Sevilla*, *La corona merecida y blasón de los Coroneles* y *La prueba de los amigos*.

En noviembre de 1607 Claramonte hace un concierto en Toledo para asentar compañía, desde el miércoles de ceniza de 1608 al día de Carnestolendas de 1609, junto a Alonso de Olmedo y Tofiño, corriendo éste con los gastos y figurando Claramonte como *autor* de comedias. Representan en Murcia y Valencia.

Poco tiempo después, en marzo de 1609, Claramonte establece su propia compañía. Se inicia una nueva fase como *autor* de comedias, en la que llega a adquirir popularidad y reconocimiento oficial. En esta etapa de su carrera, como director de compañía y responsable, por tanto, de la transposición escénica del texto

⁹ *Letanía*, p. 403.

en función de la representación, amplia su perspectiva sobre la escritura de la comedia y el rendimiento escénico de la misma, lo que habrá de reflejarse en su labor de comediógrafo.

Como *autor* continúa su periplo por las principales ciudades del circuito comercial teatral. De abril a julio de 1609 representa con su compañía en Valencia. El año 1610 puede ser buen ejemplo de la ajetreada vida de nuestro autor. En este año visitó, probablemente, su ciudad natal, Murcia¹⁰. Desde marzo de este mismo año es congregante de los Esclavos del Santísimo Sacramento en los Trinitarios Descalzos de Sevilla. En noviembre y diciembre representa en Toledo y Segovia. Sobre estas fechas él y su esposa trasladan su residencia a Madrid, aunque residirán en Sevilla con mucha frecuencia entre 1610 y 1620.

En 1611 ejerce en Madrid, como *autor* de comedias, en su compañía de título, hasta el cierre de los teatros por la muerte de la reina Margarita.

Como adelanté, Claramonte compaginó la agitada vida de comediante con una presencia activa en el ambiente literario de su tiempo de cierto nivel culto. Esto permite suponer que, junto a la reacción del público, Claramonte, como Lope, tendría en cuenta también el prestigio social. Lo que estaba vedado o muy limitado en el mundo del teatro, era más factible en el espacio de otros géneros, en una práctica social, como la de las academias, en la que no rehusaban participar miembros de la alta nobleza. De esta faceta podemos destacar su participación en diversas academias literarias¹¹, como la de Diego Gómez de Sandoval, hijo del Duque de Lerma, a la que Claramonte asiste en 1611 junto a Góngora, Lope, Quevedo y Salas Barbadillo, entre otros ingenios, y en la que, según crónicas de entonces, Claramonte tenía más favor con el Conde de Saldaña que otros literatos de más renombre.

¹⁰ Ganelin [1987: 18] y Hernández Valcárcel [1983:18]

¹¹ Véase José Sánchez [1961: 36-45 y 203-209]; en p. 45 cita a Juan Pérez de Guzmán (1877): “El comediante Andrés de Claramonte y Corroy, murciano, que vivió a fines del S. XVI y principios del XVII, era un de los concurrentes a la academia de Saldaña. ‘Tenía más mano con los señores que Miguel de Cervantes, Lope de Vega Carpio o Luís Vélez de Guevara, que también a ella concurrían’, declara Juan Pérez de Guzmán. En un romance ingeniosamente rimado que el propio poeta y comediante leyó en una de las reuniones de la academia, nos ha dejado Claramonte treinta y siete títulos de nobles que asistían a dichas tertulias. Se citan los Grandes y Títulos jóvenes y viejos”.

En 1612, tras la apertura de los teatros, vuelve a Sevilla, donde forma compañía y representa en el Coliseo, entre otras, *La católica princesa Leopolda o Elección del Emperador Matías*. En este mismo año pudo haber tenido lugar en Murcia una de las primeras representaciones de *El valiente negro en Flandes*, según noticia recogida por Ganelin de Díaz Cassou¹². Posteriormente, se traslada con su compañía a Córdoba, donde permanece hasta enero de 1613¹³.

En 1613 publica en Sevilla la *Letanía moral*, aunque el privilegio data de 1611. La dedica a don Juan de Ulloa y a don Fernando de Ulloa, sus protectores en aquellos años. Está escrita en quintillas, girando la temática en torno a las tres Personas de la Trinidad, la Virgen, los arcángeles, personajes bíblicos, santos, mártires, pontífices, vírgenes y viudas. En el Prólogo, a modo de *captatio benevolentiae*, intenta defenderse de posibles ataques, como era habitual en la época, explica los motivos de la elección de la métrica y defiende su profesión de la ofensiva de preceptistas y moralistas contra la comedia y los comediantes. En el *Inquiridión de los ingenios invocados*, colocado al final de la obra, aparecen mencionados muchos personajes de la vida literaria y teatral¹⁴. La *Letanía* se prohibió en el *Índice* de 1640.

A principios de 1614 Claramonte regresa a Madrid, donde fija su residencia en marzo. De este año 1614 la información sobre Claramonte es abundante y evidencia la agitada vida de las compañías de cómicos de la época. En las listas de compañías formadas en Madrid entre 1602 y 1681, elaboradas por Oehrlein [1989: 295-338], aparece Andrés de Claramonte como *autor* de su propia compañía en tres ocasiones en el año 1614. Sabemos que a principios de marzo reside en la Corte, y en este mismo mes visita con su compañía Alcalá de Henares, Algete y Guadalajara. El 28 de marzo forma una compañía de doce miembros, nueve hombres y tres mujeres; entre ellos hay tres matrimonios, reflejo de la normativa que prohibía a las mujeres solteras formar parte de las compañías. Aunque el contrato es por un año, hasta

¹² *Opus cit.*, p.24, en nota a pie.

¹³ Véase Ramírez de Arellano, R., [1997, edición facsímil de la de 1912: 37]

¹⁴ Véase Osuna, I. [2008] “La *Letanía moral* de Claramonte, y la ‘canonización’ de los ingenios españoles”, en *Cánones críticos en la poesía del Siglo de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez, Vigo, Academia del Hispanismo.

Carnestolendas de 1615, el 19 de junio concierta una segunda compañía, con menos representantes, once. En el contrato se obliga a proporcionar a su compañía “hasta cuarenta comedias y todas las demás que la dicha compañía pidiere, entrando en ella entremeses, letras y bailes”. Este número tan considerable de piezas da idea de la experiencia como escritor dramático de Claramonte y de su pericia para adaptar obras. Hace un nuevo concierto el 11 de julio, formando una tercera compañía, en la que continúan algunos actores de las dos anteriores compañías y se contrata a seis nuevos; en total 16 representantes, 11 hombres y 5 mujeres. En este año Claramonte representa en Zaragoza y Valencia. En tres meses y medio Claramonte forma tres compañías diferentes que oscilan entre los 11 y 16 actores. A esto habría que añadir los cambios de actores en una misma compañía, como bien documenta Hernández Valcárcel¹⁵, lo que demuestra el trasiego de actores que existía en la época

En el Decreto del Consejo de Castilla de 1615¹⁶, que limita a doce el número de compañías autorizadas por el rey para trabajar en la Corte, figura la de Claramonte, lo que avala el reconocimiento oficial de que gozaba en la época. Después de este año Claramonte reside principalmente en Sevilla, donde, en 1617, publica el *Fragmento a la Purísima Concepción*. En 1620 escribe para la compañía de Juan Bautista Valenciano *La infelice Dorotea*, y Diego de Ávila representa en las fiestas del Corpus de Sevilla la *Loa Sacramental en metáforas de las Iglesias de Sevilla*, consiguiendo el preciado premio de la “Joya”¹⁷. En julio de este mismo año Cristóbal Ortiz y los hermanos Valenciano representan con éxito en el Coliseo de Sevilla otra obra suya, *El gran rey de los desiertos, San Onofre*, pero el día 25 al final de la representación salió ardiendo el teatro, catástrofe que recoge, con gran lujo de detalles, Sánchez Arjona, del que tomo el siguiente resumen:

En la tarde del jueves 25 de Julio una numerosa concurrencia asistía a la representación de la comedia de Claramonte San Onofre o el Rey de los desiertos, que hacía días venía representándose con gran aceptación. Terminando ya el postrer paso, se declaró un voraz incendio, que empezando por las apariencias se extendió al

¹⁵ *Opus cit.* p.24.

¹⁶ Véase Cotarelo y Mori [1997 edic. facsimil de la de 1904: 626]

¹⁷ Mercedes de los Reyes Peña [1999]

telón, generalizándose por último hasta convertir en un montón de escombros la magnífica obra del Coliseo¹⁸.

En 1621 publica de nuevo en Sevilla sus *Dos famosas loas a lo divino* y un libro de villancicos. En 1623 se encuentra en Madrid participando en el vejamen hecho a Ruiz de Alarcón. En este año compone dos *autos* para la fiesta del *Corpus* en Sevilla, *El valle de la muerte* y *Los corporales de Daroca*, representadas por Tomás Fernández y Alonso Olmedo, respectivamente. Al año siguiente, 1624, vuelve a participar como escritor en el *Corpus* de Sevilla con dos obras suyas, *La Sinagoga*, representada por Andrés de Vega, y *El horno de Constantinopla*, puesta en escena por Tomás Fernández, donde, al parecer, Claramonte se reservó el papel del anciano padre del protagonista, según figura en el manuscrito, supuestamente autógrafo de Claramonte¹⁹.

La última obra conocida de Claramonte, *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, fue aprobada para representarse en Madrid el 22 de julio de 1624, aunque la licencia había sido obtenida con anterioridad. En la Reformación de comedias de 1625²⁰ aparece de nuevo Claramonte como *autor*, siendo uno de los doce a los que se permite ese año formar compañía. Claramonte muere en Madrid el 19 de septiembre de 1626, donde vivía también su admirado don Luís de Góngora. Según la documentación recogida por Pérez Pastor [1901: 211-2] del archivo parroquial de San Sebastián:

Andrés de Claramonte, casado con Doña Beatriz... murió en la calle del Niño en diez y nueve de Septiembre de 1626 años. Recibió los Santos Sacramentos de mano de Carlos Manrique. No testó, enterróle Juan Antonio Vázquez.

En definitiva, poseemos datos suficientes como para recomponer las líneas maestras de su biografía literaria y teatral, aunque quedan interrogantes sobre su papel real en los complejos procesos de manipulación de los textos para la escena,

¹⁸ Sánchez Arjona, [1990, edic. facsímil de la de 1887: 154-158]

¹⁹ Hernández Valcárcel, *opus cit.*, p. 115.

²⁰ Cotarelo y Mori, *opus cit.*, p. 626.

en una mecánica de reelaboración constante impulsada por los ritmos y las exigencias de la representación del corral. No obstante, aunque renuncie a la cuestión de las atribuciones de distintos títulos en disputa, y prefiera centrarme en valorar los aspectos generales relacionados con los rasgos destacados en el texto de *El valiente negro en Flandes*, conviene tener presente que este modo de proceder no sería un rasgo exclusivo de nuestro autor. Ciertamente, la manipulación de los textos para la escena era una práctica habitual, que, en algunos casos podía llegar a límites asombrosos, como pone de relieve la puya a Villaizán de Hurtado de Mendoza, titulada, “A Don Jerónimo de Villayzán, porque todas las comedias que se representaban y hacían se decía que eran suyas”, de la que recojo los siguientes versos:

¿Quién mató al Comendador?

Fuente ovejuna, es error;

¿Qué comedias de primor

se las quitan a su autor,

y a su nombre se las dan?

Villayzán.

¿Quién hizo, y quién hace cargas

a los poetas amargas,

y quien sin darnos descargas

comedia, que en dudas largas,

ni las conoce Galbán?

Villayzán.

¿Quién gano a Jerusalén?

¿Quién fue pastor a Belén?

¿Quién ha sido el otro, y quién

es el pecado de Adán?

Villayzán.²¹

²¹ Hurtado de Mendoza, Antonio, *El Fénix castellano* [1947,II:18-19]

Conclusión: el teatro como profesión.

Profesionalmente a Claramonte sólo se le conoce como actor o representante, como *autor* de comedias y como escritor. No tiene necesidad de realizar otro oficio o actividad para poder subsistir, como había sido el caso de Lope de Rueda, conocido como *batihaja*, o Alonso de Vega, como calcetero. Y es que la labor profesional de nuestro autor coincide con un momento de auge del fenómeno teatral, ligado al establecimiento de los teatros comerciales y al éxito de la comedia de corral, que favorece la profesionalización de la actividad teatral, hasta el punto de contar con una reglamentación oficial y económica. Este contexto permite a Claramonte hacer de su profesión teatral su medio de vida.

Como actor adquiere experiencia sobre las tablas, trabajando en compañías de reconocido prestigio como las de Baltasar de Pinedo, Alfonso de Heredia o Antonio Granados. El paso por estas compañías proporciona a Claramonte una inestimable formación teatral como actor y una experiencia aprovechable en su labor como escritor: en ellas tiene la oportunidad de representar y percibir las reacciones de los espectadores, y, en especial, por su frecuente puesta en escena, las reacciones ante las comedias de Lope, de éxito contrastado con el público al que el propio Claramonte pretenderá acceder como dramaturgo.²²

Con esta formación, establece su propia compañía, pasando a la categoría de *autor* de comedias, ejerciendo las funciones de empresario, director y adaptador de textos. A esta última función, habitual en las compañías y no desdeñable por los dramaturgos, debe que la crítica reciente se haya centrado más en las disputas sobre autoría incierta de algunos textos, con olvido en muchos casos de los textos de modo indiscutible debidos a su pluma. En cualquier caso, puede atribuírsele una evidente capacidad como autor dramático, desarrollada con la necesidad de adaptar las piezas o incluso de reescribirlas de nuevo en parte adecuándolas a las necesidades de la compañía y a los aspectos prácticos de la representación. En su labor como adaptador directo para la compañía, Claramonte se fija en la adecuación de los códigos literarios a la práctica del escenario, adquiriendo el dominio de los códigos

²² Véase Ganelin, *opus cit.*; p. 185, Appendix I, donde el autor recoge una serie de obras de Lope probablemente representadas por Claramonte.

específicamente teatrales. Junto a otros aspectos del desarrollo dramático en que no me detengo, valga apuntar ahora la particular incidencia que la experiencia teatral de Claramonte tiene en su atención a la naturaleza oral de su texto, pensado directamente para la representación y efecto en la audiencia.

A Claramonte como poeta y *autor* lo que le interesa es que sus obras se representen y tengan éxito, pues de ello dependen sus ingresos y no de su impresión. Por tanto, debe tener en cuenta el carácter comercial del teatro y atender al gusto del público heterogéneo que asiste a los teatros comerciales. Cuenta con el magistral ejemplo de Lope de Vega: Claramonte conoce las características de la comedia nueva y ha podido comprobar sobre las tablas que la fórmula de Lope funciona porque responde a los gustos de un público variado, culto y popular. En este sentido, conviene resaltar la estrecha relación del *Arte nuevo* con la poética dominante en el periodo, marcada por la popularización del gusto, y, paralelamente, con la heterogeneidad típicamente barroca, manifiesta con claridad en la mezcla de público en el corral y presente también en otros géneros estilísticos.

El oficio teatral de Claramonte le aporta, además, la ventaja de poder construir el texto a partir de su propia práctica escénica. Conoce los códigos de representación de la época y las condiciones concretas del uso de la palabra. Su experiencia sobre las tablas le permite explotar los rasgos técnicos del teatro: inmediatez, oralidad, musicalidad.

Claramonte apela al oído de un público popular, quizá potenciando aquellos aspectos de la prosodia que garantizaban el éxito de la pieza en el corral. A nuestro autor desde su experiencia directa sobre las tablas se le debe suponer la capacidad de conocer y saber utilizar aquellos recursos capaces de captar la atención de un público mayoritario, cuyos gustos y reacciones habría de conocer bien, que acudía en buena medida al teatro a oír verso y al que se le supone bastante capacidad para captar la musicalidad y el ritmo.

Claramonte habrá de tener muy en cuenta las condiciones de la realidad teatral del momento si pretende escribir piezas que funcionen en escena, requisito indispensable para obtener rendimiento económico de las mismas. En este sentido, su labor como poeta dramático se ve enriquecida por una experiencia directa del funcionamiento escénico, como director y actor. Obviamente, estas circunstancias

repercuten en el proceso de escritura teatral que, en el caso de nuestro autor, sigue la dirección que va de la representación al texto, lo que sin duda ha de verse reflejado en la prosodia de la pieza objeto del presente estudio: *El valiente negro en Flandes*.

2. Obra

Su obra teatral incluye piezas menores, tres loas a lo divino, dos autos sacramentales, y quince comedias, además de algunos títulos perdidos y controvertidas atribuciones de la más diversa índole. Dedicado preferentemente al teatro, tiene también en su haber algunos otros textos poéticos.

Las comedias de Claramonte, como las de Lope y las de la mayor parte de los escritores de la época, estaban concebidas para ser representadas en los corrales. En esta época el poeta dramático es un eslabón más de la cadena de producción teatral, ya que sus ingresos los obtiene de la venta de su obra al *autor* de comedias. Éste, como dueño del manuscrito, tenía libertad para modificar la obra o adaptarla según sus necesidades de producción y escenificación. Esta intervención del *autor* de comedias sobre el texto significa, en palabras de Díez Borque, “la mercantilización máxima del producto literario”²³. *El autor* de comedias, una vez representada la pieza, si gusta, la puede vender a otro autor o a un impresor. Las piezas, por tanto, se imprimían cuando ya habían sido gastadas sobre las tablas y habían obtenido el aplauso del público, o eran de un autor renombrado. Así se imprimieron las “seltas” o, con mayor frecuencia, las colecciones o “partes”. Este carácter secundario de la publicación en forma impresa explica en parte las deficiencias de la transmisión textual, y origina complejos problemas textuales como el de las atribuciones.

En el caso de nuestro autor, el hecho de que muriera sin testar viene a agravar el problema de las atribuciones. Probablemente sus comedias, algunas de ellas representadas entre los años 1620 y 1636 por las mejores compañías de

²³ Véase Díez Borque [1978: 44-57]

entonces, como la de Ortiz, los Valencianos, Avedaño o Tomás Fernández, acabarían años después sufriendo la suerte editorial que era moneda corriente en la época.

2.1. Obra conservada

- *Obra poética:*

-*Relación del nacimiento del nuevo Infante y de la muerte y entierro de la Reina Nuestra Señora.* Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1611.

Coimbra, Diego Gómez de Loureyro, 1611.

Cuenca, Salvador Viader, 1612.

-*Letanía moral.* Sevilla, Matías Clavijo, 1613.

-*Fragmento a la Purísima Concepción.* Sevilla, Francisco de Lyra, 1617.

- *Piezas teatrales:*

Se conservan tres loas a lo divino, dos autos sacramentales y quince comedias.

a) Loas a lo divino²⁴

- *La Asunción de la Virgen..* Sevilla, Francisco de Lyra, 1621.

- *Las calles de Sevilla.* Sevilla, Francisco de Lyra, 1621.

-*Loa Sacramental en metáforas de las Iglesias de Sevilla.* Sevilla, Francisco de Lyra, en 1620.

b) Autos sacramentales

- *El dote del Rosario.* BNE, Ms. 15254.

²⁴ Véase Escudero y Perosso, F. [1894: 1217] y Domínguez Guzmán, A. [1992:151-154], esta última investigadora recoge otra noticia sobre nuestro autor en los datos sobre una publicación de Francisco López Párraga, *Epítome a la vida i glorioso tránsito del Seráfico Patriarca S. Francisco* fechada en 1622, que contiene poemas laudatorios de varios autores, entre ellos Andrés de Claramonte (p. 163).

-*El horno de Constantinopla*. BNE, Ms. 17391.

-Editada por Hernández, Valcárcel en *Andrés de Claramonte. Comedias*, Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio. 1983.

c) Comedias

-*El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*. BNE, Ms 15368 y 16069.

-Editada por Rodríguez López Vázquez, A., *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*. Madrid y Londres. Támesis. 1993.

-*De lo vivo a lo pintado*. BNE, Ms. 15669.

-Editado en Sevilla por Francisco de Leefdael: T-3426 y T.19.602.

-Editada en *BAE*, Vol. 43, 1851.

-*De los méritos del amor el secreto es el mayor*. BNE, Ms. 17408.

-*El mayor Rey de los reyes*. BNE, Madrid, Ms. 17133.

-*El Tao de San Antón*. BNE, Ms. 16937.

-Editada en 1887 con atribución a Guillén de Castro.

-*La católica princesa Leopolda, prima de D^a Margarita de Austria, reina de España; el Archiduque Matías y elección del Emperador Matías*. BNE, Ms. 15334.
Fechado en 1612.

-*La Infelice Dorotea*. BNE, Ms. 15226.

-Editada por Charles F. Ganelin, Londres, Támesis Books, 1987.

-*El nuevo rey Gallinato*. BNE, Ms. 15319 y Ms. 2643.

-Editada, siguiendo el manuscrito 15319, por Bárbara J. Tadman (M. A, Thesis) University of London, 1957.

-Editada, según el manuscrito 2643, por M. C. Hernández Valcárcel en, *Andrés de Claramonte. Comedias*. Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio, 1983.

-*El secreto en la mujer*. BNE, Madrid, Ms. res 169.

-Editada en la colección *El Teatro Español*, Sevilla, 1888.

-Editada por Rodríguez López Vázquez, A., *El secreto en la mujer*.

London. Támesis Books. 1991.

-*De Alcalá a Madrid*. BNE, Ms. 15048. Hay varias *sueeltas*.

-*Deste agua no beberé*. En *Doze comedias nuevas de Lope de Vega y Carpio y otros autores. Segunda parte*. G. Margarit, Barcelona, 1630 (BNE, R-23136)

-Editada en *BAE*, vol. 43.

-Editada por Alva Ebersole en *Selección de comedias del Siglo de Oro español*, Estudios de Hispanofilia, nº 24;

-Editada por Hernández Valcárcel, en *Andrés de Claramonte. Comedias*. Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio 1983.

-Editada por A. Rodríguez López Vázquez, *Deste agua no beberé*. Kassel. Reichenberger. 1984.

-*El gran rey de los desiertos, San Onofre. En Autos sacramentales con quatro comedias nuevas y sus loas y entremeses*. Madrid. María de Quiñones, 1655 (BNE, R- 11381)

-Hay varias *sueeltas* como la de Francisco Leefdael, Sevilla (BNE, T-3848)

-*El Inobediente o la ciudad sin Dios*. Atribuida a Lope de Vega, en:

-*Comedias de Lope de Vega Carpio... y otros autores*. Parte 26, Zaragoza, 1645.

-*Segunda parte de Comedias escogidas de las mejores de España*. Madrid, Imprenta Real, 1652 (BNE, R-22655)

-*Obras de Lope de Vega*, Edición de la Real Academia Española, Madrid, 1890, t. III.

-*Púsoseme el sol, salíome la luna, Santa Teodora*. Ms 15955 de la BNE.

-Editada por A. Rodríguez López Vázquez, en Kassel: Reichenberger, 1985, basándose en el Ms 15955 de la BNE.

-Atribuida a Lope en:

-*Comedias de Lope de Vega Carpio... y otros autores*. Parte 26, Zaragoza, 1645.

- *Doze comedias de Lope de Vega*. Parte 29, Huesca, Pedro Lusán, 1634 (BNE, R-14147). Hay una suelta en la Biblioteca Nacional de París (8º YG 1308 (57));

-*Obras de Lope de Vega*. 2ª edición de la Real Academia Española, Madrid, 1930, t. IX.

-*El valiente negro en Flandes* 1ª parte. En *Parte treynta vna, de las mejores comedias que hasta oy han salido*. Barcelona, en la imprenta de Jayme Romeu, año 1638 (BNE, R/23484). Remito al epígrafe sobre la transmisión del texto.

2.3 Títulos de atribución dudosa

-*El burlador de Sevilla*. Atribuida a Claramonte por Rodríguez López-Vázquez en *El burlador de Sevilla: atribuido tradicionalmente a Tirso*, edición crítica de A. Rodríguez López Vázquez, Kassel: Reichenberger, 1987.

-*La Estrella de Sevilla*. Atribuida a Claramonte por Rodríguez López-Vázquez y Fernando Cantalapiedra: en *La Estrella de Sevilla*, edición de A. Rodríguez López Vázquez, Madrid. Cátedra 1991; y Fernando Cantalapiedra, *El teatro de Claramonte y "La estrella de Sevilla"*. Kassel: Reichenberger, 1993

-*Dineros son calidad*. Atribuida a Claramonte por Rodríguez López-Vázquez en *Dineros son calidad*, edición crítica de A. Rodríguez López Vázquez, Kassel: Reichenberger, 2000.

-*Tan largo me lo fiáis*. Atribuida a Claramonte por Rodríguez López -Vázquez: *Tan largo me lo fiáis*, edición y reconstrucción del texto por Rodríguez López-Vázquez. Kassel: Reichenberger, 1990.

-*El rey don Pedro en Madrid o el Infanzón de Illescas*. Atribuida a Claramonte por Fernando Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez: Fernando Cantalapiedra, *"El infanzón de Illescas" y las comedias de Claramonte*, introducción de A. Rodríguez López Vázquez. Granada. Universidad.1990.

Junto a los títulos citados, Rodríguez López-Vázquez atribuye a Claramonte obras como *El médico de su honra o Los amantes de Teruel*²⁵, y una loa, *El juego del hombre*²⁶, citada también por Alejandro García Reidy, de forma sucinta, dentro de la producción de Claramonte. Hernández Valcárcel (p. 57) cita *Los Comendadores de Córdoba* como una de las comedias que presenta problemas de atribución e incluye *El honrado con su sangre* en el grupo de obras desaparecidas de nuestro autor (p.53). No obstante esta obra, incluida por algunos en la producción lopesca, ha sido publicada en 1995, en edición crítica de Erasmo Hernández González, quien atribuye la autoría a Claramonte en *El honrado con su sangre*. Kassel: Reichenberger.

Las últimas atribuciones de las que he tenido noticia han sido las realizadas por Alejandro García Reidy, cuya labor investigadora amplía el *corpus* teatral de nuestro autor con los títulos de dos nuevas comedias:

-*San Carlos o las dos columnas de Carlos*. Atribuida a Claramonte por Alejandro García Reidy en “Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o las dos columnas de Carlos*”. *Criticón*, nº 102. 2008, pp. 177-193.

-*La esclava del cielo, Santa Engracia*. Atribuida a Claramonte por Alejandro García Reidy en “*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*, nº 3. Universitat Autònoma de Barcelona. 2009.

²⁵ Rodríguez López Vázquez [1999]. *El juego del hombre*, Loas, autos entremeses y bailes

²⁶Rodríguez López Vázquez [1991-98: 961-985] y García Reidy [2009]. Como señala Mercedes de los Reyes Peña [1984: 255-256], el nombre de la loa *El juego del hombre*, responde a un juego de naipes, muy popular en la época y que dio título a un nutrido grupo de loas, autos, entremeses y bailes del siglo XVII.

2.3 Títulos conservados de obras desaparecidas

- *Obra poética*

La Barrera²⁷ hace referencia a una noticia “harto ligera” sobre un libro de *Villancicos* de Claramonte, publicado en Sevilla en 1621, y del que, al parecer, don Justo Sancha tomó una composición que incluyó en su *Romancero y Cancionero Sagrados*²⁸, publicado en la BAE, vol. 35.

-*Autos sacramentales.*

-*Los corporales de Daroca.*²⁹

-*El valle de la muerte.*³⁰

-*La Sinagoga.*³¹

-*Los favores de la Virgen.*

-*La jura de Baltasar.*

-*El horno de Babilonia.*

Sánchez Arjona da noticia de los tres primeros en el capítulo dedicado a Claramonte y en el apéndice “Autos Sacramentales, Loas, Entremeses y Mojigangas representados durante los siglos XVI y XVII en la fiesta del Corpus Christi de

²⁷ Barrera y Leyrado, C. Alberto de la [1969,Ed. facsímil de la de 1860: 93].

²⁸ Sancha, J., [1950: 194].

²⁹ Según Sánchez Arjona, *opus cit.*, p. 286, publicadas en 1621: “En el libro de propios del año 1623 hay un libramiento que dice: En 13 de Junio- 300 rs. á Andrés de Claramonte, vecino de esta ciudad, por el auto los corporales de Daroca. Se libraron por conducto de Olmedo (Alonso) que lo representó.”

³⁰ Sánchez Arjona, *Op. cit.*, 318: “Auto de Andrés de Claramonte, representado en 1623 por Tomás Fernández, según la libranza del libro de caja de aquel año que dice: En 13 de Junio -300rs. á Andrés de Claramonte por el auto el Valle de la muerte, por conducto de Tomás Fernández, que lo representó”.

³¹ Sánchez Arjona, *Op. cit.*, 315: “Representado en 1624 por Andrés de Vega. Este auto, hasta ahora desconocido, fue escrito por Andrés de Claramonte, según consta por el libramiento de caja de aquel año y dice: “Andrés de Vega, autor de comedias, dos autos, uno la *Sinagoga* y el otro del *pastor lobo*. De lo que se contrató con él, se desquitaron 10.200 mrs. para Andrés de Claramonte, por el auto de la *Sinagoga* que compuso.”

Sevilla". Según el autor, estos tres autos fueron representados en las fiestas del Corpus de Sevilla, *Los corporales de Daroca* y *El valle de la muerte*, en 1623 y *La Sinagoga* en 1624. La Barrera³² no incluye los autos anteriores dentro del repertorio de Claramonte, recoge en cambio, junto a *El dote del rosario*, ya citado, los tres autos siguientes, *Los favores de la Virgen*, *La jura de Baltasar* y *El horno de Babilonia*; respecto a este último título, Hernández Valcárcel (p.53) cree posible que La Barrera lo haya confundido con el de *El horno de Constantinopla*.

- *Comedias*

-*El infante de Aragón*, título incluido por La Barrera³³ y Mesonero Romanos³⁴ en el repertorio de Claramonte.

-*El rigor y la inocencia*, título incluido por Mesonero Romanos³⁵ en el repertorio de Claramonte. En cambio La Barrera³⁶, atribuye un título muy semejante, *Rigor en la inocencia y privarse de privar*, a Montalbán.

³² La Barrera, *opus cit.*, p. 94.

³³ *Ibidem*

³⁴ Mesonero Romanos [1881: xxxv]

³⁵ *Ibidem*

³⁶ La Barrera, *opus cit.*, p. 94.

B. REVISIÓN DE LA CRÍTICA SOBRE CLARAMONTE ³⁷

Claramonte debió de ser un escritor conocido y popular entre sus contemporáneos, teniendo en cuenta que en la época las obras teatrales tenían como fin primordial su representación escénica y que su carácter literario de obra impresa quedaba en un segundo plano. Como vimos en el epígrafe sobre su biografía, muchas de sus piezas fueron encargadas y representadas por las mejores compañías de la época, lo que indica que nuestro autor sabía cómo conquistar el favor del público. Recordemos igualmente que en *El viaje entretenido* Agustín de Rojas, compañero de oficio -como *farsante, autor de comedias* y dramaturgo-, lo incluye en el grupo “De los farsantes que han hecho /farsas, loas, bailes, letras,... /que componen y han compuesto/ comedias muchas y buenas”. Pero no todo fue éxito y elogio, Claramonte también recibió ataques y fue objeto de burla de afiladas plumas, como la de Alonso de Salas Barbadillo, quien, en su décima contra Alarcón³⁸, por las octavas que éste escribiera con ocasión de la llegada del príncipe de Gales a Madrid en 1623, tilda de plagiador a Alarcón llamándole “segundo Claramonte”:

*El segundo Claramonte
por llenar más presto el vaso,*

³⁷ Véase en Ganelin, *opus cit.*, pp. 23- 30, el epígrafe “Claramonte and the critics”, y en Hernández Valcárcel, *opus cit.*, pp.32- 38. Ambos autores recopilan una amplia serie de opiniones sobre Claramonte, algunas de las cuales recojo aquí.

³⁸ Se trata del vejamen que contra el dramaturgo Ruiz de Alarcón tuvo lugar en la Academia de don Francisco de Mendoza, secretario del Conde de Monterrey, al que aludíamos en la bibliografía de nuestro autor. Se conservan 16 décimas, un de ellas del propio Claramonte, recogida por Fernández Guerra [1871: 384 - 389]:

*Tanto su elogio se arroba
que es la gloriosa acción
cada verso de Alarcón,
cada letra una corcova;
que así las frases innova,
que cuidadoso ha sacado
del estilo endemoniado
cuyas voces dificulto,
que lo que en Góngora es culto,
en D. Juan es corcovado.*

*no fue al monte Parnaso
por agua, sino a Belmonte.*³⁹

Salas Barbadillo adjudica a Claramonte un nada honroso primer puesto en la categoría de plagiador. Pero junto a esta acusación de plagio creo conveniente hacer mención de la mala fama que algunas opiniones atribuían de forma general a los representantes y *autores* de comedias que se metían a escritores. Buen ejemplo de ello nos lo proporciona Quevedo en *El Buscón*, donde el autor critica la vida de la farándula y a quienes en ella son escritores; Pablos entra a formar parte de una compañía y cuenta, entre otros, el suceso siguiente:

Representamos una obra de un representante nuestro, que yo admiré que fuesen poetas, porque pensaba que serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega; y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias, ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos; que me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega y Ramón⁴⁰, no había otra cosa. Al fin la comedia se hizo el primer día y no la entendió nadie; al segundo empezámosla, y quiso dios que empezaba por una guerra y salía yo armado y con rodela, que si no, a manos del mal membrillo, tronchos y badeas acabo. No se ha visto tal torbellino; y ello merecía la comedia... Tratamos mal al compañero poeta... Confesóme que los farsantes que hacían comedias, todo les obliga a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil; y que el interés de sacar trescientos o cuatrocientos reales les ponía a aquellos riesgos. Lo otro, que, como andaban por esos lugares y les lees los unos y otros comedias, tomábalas para verlas, y hurtábanselas, y con añadir una necedad y quitar una cosa bien dicha, decían que era suya. Y declaróme cómo no había farsantes jamás que supisiesen hacer una copla de otra manera.

³⁹ BAE 43, p. 587

⁴⁰ Se trata del mercedario Fray Alonso Remón (1561-1632), conocido popularmente por el apellido Ramón. Como escritor, compaginó varios géneros literarios. En su faceta de poeta dramático destacan títulos como: *Don Juan de Austria en Flandes*, *El hijo pródigo*, *El Caballero de Gracia* o *El Santo sin nacer y el martir sin morir*

El propio Pablos llegará a ser representante y a ejercer el oficio de poeta, obteniendo el favor del público⁴¹.

Claramonte ha recibido a lo largo de los siglos juicios muy variados en cuanto a su valoración como escritor. La influencia que en su obra pueda tener su experiencia directa del espectáculo teatral ha sido enjuiciada tanto de forma positiva como negativa.

Parte de la crítica resalta los aspectos más negativos de su producción, y le acusa de plagiador sin escrúpulos. En el polo opuesto se sitúan las opiniones que señalan que es precisamente esa experiencia la que le permite escribir desde un conocimiento directo de la práctica escénica y el manejo de sus códigos, así como desde un claro entendimiento de la estructura espectacular de la representación de la comedia. Para otros su profesión de *autor* da sombra a la de dramaturgo, porque en su obra prima la concepción del teatro como espectáculo y el interés por agradar al público. En cualquier caso, las controvertidas críticas de sus detractores y defensores ponen de manifiesto la necesidad de abrir nuevas líneas de investigación que aporten los datos necesarios para apreciar la obra de Claramonte con mayor objetividad. Veamos a continuación algunas de estas críticas.

La Barrera la califica “de ingenio si de inferior ciencia, de felicísima vena”⁴². Cotarelo lo juzga con dureza, acusándolo de plagiario y aprovechador de tramas y motivos ajenos, de Tirso sobre todo. A propósito de la cita que de Tirso aparece en *La Letanía moral*, dice Cotarelo:

Bien hacía en citarle el célebre representante, en descargo de sus culpas, pues fue para él el gran Mercenario, brava mina que explotó una y otra vez sin contemplación de ningún género, siendo hoy un poco difícil para nosotros averiguar los tajos y mandoles que dio a las obras ajenas, y lo que de su propia cosecha ingirió en ellas.⁴³

⁴¹ Quevedo [1980: 173 y ss.], “Sobre vida de la farándula” Cap. IX.

⁴² La Barrera [1890: 449]

⁴³ Cotarelo [1893: 27]. Cito por Hernández Valcárcel, *opus cit*, p. 35.

Menéndez Pelayo suaviza los ataques de Cotarelo en el asunto de los plagios, aunque menosprecia su condición de escritor, destacando, en este sentido, el estilo como una de sus características literarias más censurables:

En Andrés de Claramonte no hay que pensar como autor original. Este pobre Claramonte, contra quien el señor Cotarelo demuestra una inquina particular donde quiera que tropiece con su nombre atribuyéndole todos los plagios imaginables (como si el siglo XVII no hubiese estado lleno de Claramontes), era ciertamente un escritor vulgar y adocenado, que siendo comediante de oficio y viéndose obligado a abastecer la escena con novedades propias o ajenas, se dedicó a la piratería literaria con el candor con que esta se practicaba en aquel tiempo, y del cual daban ejemplo grandes poetas. ¿Qué fue Moreto... sino un Claramonte muy en grande? ¿Cuándo hizo Claramonte mayor plagio que el de Calderón, en *Los cabellos de Absalón*...? Estas eran las costumbres literarias de aquel siglo... Todavía Claramonte podía alegar disculpas que no alcanzan a esos grandes poetas: su pobreza, su oficio, entonces tan abatido, su ninguna preocupación de gloria literaria. Ni se le pueden negar ciertas cualidades, inferiores sin duda, pero muy recomendables: conocimiento de la escena y cierto brío y desgarro popular...Lo intolerable de Claramonte y lo que prueba la penuria de su educación literaria es el estilo. Por raro caso en su tiempo, Claramonte escribe mal, no ya por culteranismo o conceptismo, como muchos otros, sino por incorrección gramatical grosera, que hace sobremanera enmarañados y confusos sus conceptos. Este desaseo y torpeza de expresión es, por decirlo así, la marca de fábrica de su teatro, y sirve de indicio casi infalible para deslindar lo que realmente le pertenece en las obras que llevan su nombre⁴⁴.

Conviene matizar algunas cuestiones relativas al enfoque crítico de Menéndez Pelayo sobre Claramonte. Por un lado, reconoce el erudito que la manipulación de textos era una práctica habitual en la época, siendo una costumbre literaria extendida. Este hábito provoca, lógicamente, cambios en la transmisión de los textos, sobre todo en los textos destinados a la escena, que por sus propias características siempre sufrían algún tipo de intervención; de ahí la importancia de fijar un texto. Cabe preguntarse sobre la posibilidad de que los errores gramaticales que Menéndez Pelayo atribuye a Claramonte fueran producto de cambios sufridos en la transmisión. Por otro lado, destaca la dicotomía que el autor establece entre

⁴⁴ Menéndez Pelayo [1941:78-79]. Cito por C. Hernández Valcárcel .*opus cit.*, p. 36.

juicio dramático-literario y juicio teatral, ponderando la importancia del primero en detrimento del segundo. Menéndez Pelayo, siguiendo la tradición de la crítica literaria, relega a un plano inferior un aspecto importante a tener en cuenta en el análisis y crítica de los textos dramáticos, su destino teatral, el hecho de que la obra de teatro está hecha para ser representada. Desde esta perspectiva, los juicios dramáticos-literarios, si bien son necesarios, no son suficientes para abordar la complejidad del texto dramático; se requiere además un análisis de los elementos de la pragmática de la representación del texto, de las condiciones concretas del uso de la palabra en relación con la puesta en escena. Ciertamente, como afirma Ubersfeld, “lo que expresa la representación teatral, su mensaje propio, no está tanto en el discurso de los personajes cuanto en las condiciones de ejercicio de este discurso. De ahí el hecho capital, que con tanta frecuencia pasan por alto los críticos textuales y que los espectadores, sin embargo, perciben intuitiva y claramente: que en el teatro dice menos una palabra que el modo como puede o no ser dicha”⁴⁵.

La pragmática teatral viene a reconsiderar y resaltar, entre otros aspectos, la importancia de las condiciones de comunicación en que es emitido el discurso teatral, así como de la íntima relación existente entre la palabra y acción en el teatro. Estos aspectos inciden directamente en la prosodia del texto dramático, como queda patente en las siguientes palabras que recojo de la definición que hace Patrice Pavis de la prosodia:

La calidad prosódica del un texto dramático depende del dibujo melódico que podamos descubrir al leerlo: de la versificación y de los condicionamientos métricos, pero también de la forma en que el actor utiliza su presencia y su cuerpo para ritmar su texto, hacer que respire, acompañar su emisión de figuras gestuales, subrayar u ocultar partes del texto, poner de relieve las aliteraciones, los ecos, las repeticiones y toda un retórica de la *declamación*. La puesta en escena, sobre todo la del texto clásico en verso, comporta la prueba de su prosodia y de los ritmos posibles por parte del actor...⁴⁶

⁴⁵ Ubersfeld [1989:178]

⁴⁶ Patrice Pavis[1998: 359]

Retomando el hilo de los juicios sobre nuestro autor, hay que decir que no faltan tampoco opiniones tendentes a ponderar generosamente las cualidades de Claramonte. Es el caso de Sainz de Robles, quien se muestra pródigo en elogios:

Claramonte manejaba a la perfección la lengua castellana, tenía una inventiva poderosa, era un fácil e inspirado poeta, dominaba como pocos la técnica teatral, en la que era, lógicamente un consumado maestro. La Academia Española ha incluido a Claramonte en el *Catálogo de Autoridades del idioma*.⁴⁷

Alva V. Ebersole destaca en Claramonte valores como la “originalidad” y la “maestría”, conclusión a las que llega a raíz de su análisis de *Deste agua no beberé*:

En conclusión debemos hacer hincapié en la originalidad de esta obra, a pesar del empeño en rebajarla a mera copia de obras anteriores, especialmente *El Infanzón de Illescas*. Como ya hemos señalado antes, aparte del uso del protagonista y de la figura de una sombra con función dramática totalmente distinta a la de *Deste agua...*, no tienen nada en común. Claramonte ha demostrado su maestría, no sólo en el desarrollo del argumento, sino también en sus metáforas e imágenes a través de la obra, especialmente en las jornadas primera y tercera.⁴⁸

Hernández Valcárcel, por su parte, considera acertado el criterio de Menéndez Pelayo en cuanto al estilo, pero con matices: “esto es cierto y resulta por ejemplo muy laborioso puntuar sus comedias por las extrañas construcciones sintácticas que utiliza. No obstante en ocasiones Claramonte también sabe alcanzar un marcado aire poético, incluso lírico... como en el auto sacramental *El horno de Constantinopla*”⁴⁹. No obstante, según la autora lo más desacertado de Claramonte se encuentra en sus textos poéticos, siendo el teatro “el medio que dominaba con habilidad”:

⁴⁷ Sainz de Robles [1964:266].

⁴⁸ Ebersole, A. V. [1982: 445-456]

⁴⁹ opus cit. 104

Si el lenguaje y estilo de Claramonte son lo más endeble de su obra, se debe a que su concepción del teatro está muy influida por su condición de autor de comedias. En contraste con la mayoría del teatro lopesco, el de Claramonte no es para escuchado, sino para contemplado, es un teatro-espectáculo donde importa más el aparato escenográfico que el regalo del verso. Cabe pensar que Claramonte era consciente de su incapacidad para crear una versificación uniformemente brillante, pero dada su profesión, tal vez comprendió que al público se le gana mejor con un espectáculo aparatoso, que él sabía montar con evidente habilidad.

Esto no quiere decir que Claramonte descuide los elementos sonoros de su teatro, pero éstos vienen a arropar el concepto general de espectáculo.⁵⁰

Mayor discrepancia con los juicios de Menéndez Pelayo muestran las opiniones de Rodríguez López Vázquez y Ganelin. Rodríguez López Vázquez, en la introducción a su edición de *“La Estrella de Sevilla”*, que atribuye a Claramonte, afirma que éste “posee en su haber una obra teatral de muy estimable factura y de calidad más que digna”, y considera que el criterio negativo de Menéndez Pelayo sobre la misma “viene condicionado por el escaso, imperfecto y parcial conocimiento que Menéndez y Pelayo tiene de la obra del dramaturgo murciano, que sólo conoce en la edición de Mesonero”⁵¹, en alusión a las obras *De lo vivo a lo pintado*, *El valiente negro en Flandes* y *Deste agua no beberé*. Por su parte Ganelin, en la introducción a su edición de *La infelice Dorotea*, utiliza criterios similares a los esgrimidos por Rodríguez López Vázquez para mostrar su disconformidad con el juicio de Menéndez Pelayo sobre la calidad estilística de la obra de nuestro autor:

A careful reading of Claramonte’s works, as my edition of *La infelice Dorotea* bears out shows that he does not indulge in “incorrección grosera”. Questions of style cannot be decided conclusively in the absence of autograph manuscripts or other carefully established texts. None of the plays discussed by Menéndez y Pelayo exists in this form; he may have consulted actor’s copies or suelta editions.⁵²

⁵⁰ *Opus cit.*, p. 109

⁵¹ López Vázquez, [1991: 11 y ss.]

⁵² *Opus cit.*, pp25-26.

Lo cierto es que Claramonte continúa siendo un autor poco conocido y estudiado, pues, como indicia Ganelin, “the many histories of Spanish literature in which Claramonte is only occasionally mentioned and never discussed in detail, contribute to continued misunderstandings”⁵³.

Para situarnos en una perspectiva adecuada hay que insistir en que el principal problema con el que nos encontramos, a la hora de comprender a un autor como Claramonte es el limitado número de textos de probada autoría, así como el escaso número de ediciones críticas de dichos textos. Actualmente esta tendencia va cambiando gracias a los estudios realizados por Hernández Valcárcel, Ganelin, Rodríguez López Vázquez y Cantalapiedra en sus ediciones de las obras de Claramonte. Aunque sus opiniones presenten discrepancias, sobre todo en lo concerniente al problema de las atribuciones, sus aportaciones vienen a esclarecer aspectos ensombrecidos por la crítica tradicional, al tiempo que abren nuevas vías de investigación. No obstante, conviene señalar la clara tendencia a prestigiar la figura y la obra de Claramonte, evidente en Ganelin, Rodríguez López Vázquez y Cantalapiedra. Destacan estos dos últimos, como se ha visto en el epígrafe dedicado a los títulos de atribución dudosa, por atribuir a Claramonte la autoría de obras famosas. Fernando Cantalapiedra, recordemos, atribuye a Claramonte la autoría de *El Infanzón de Illescas*, en “*El infanzón de Illescas*” y *las comedias de Claramonte*, y utiliza para ello, fundamentalmente, argumentos basados en la investigación semiótica de la isotopía⁵⁴. Con Cantalapiedra coincide Alfredo Rodríguez López Vázquez, quien además aborda, como vimos, la cuestión de la autoría de obras como *La Estrella de Sevilla*, *El burlador de Sevilla*, *El condenado por desconfiado* o *Dineros son calidad*, entre otras. Sin pretender abundar en el espinoso problema de las atribuciones, cuyo estudio queda fuera del presente trabajo, recojo aquí, de manera resumida y en palabras de López Vázquez, los argumentos de atribución utilizados por el crítico:

⁵³ *Opus cit.*, p. 26.

⁵⁴ Véase, además de la obra citada, Cantalapiedra [1988: 105-121] “El motivo 'escritura' en la obra de Claramonte”

Hay una docena de obras de Claramonte atribuidas a Lope de Vega, tan sólo porque ha aparecido en volúmenes facticios con título general *Doze Comedias de Lope de Vega*, pese a que en varios manuscritos los copistas afirman que son de Claramonte, y pese a que no aparecen en las listas de *El Peregrino* ni en ninguna de las *Partes* controladas por Lope. El eterno argumento para negárselas a Claramonte es que estas obras son muy buenas y "sólo Lope pudo escribirlas". Todas ellas, absolutamente todas, pertenecen al conjunto de obras que Morley y Bruerton consideran de dudosa o incierta atribución, o que "en la versión actual no es métricamente de Lope". Todas ellas corresponden al estilo métrico, léxico, estilístico y conceptual de Claramonte, y consta representación de compañías que, tras la retirada de Claramonte de escena, interpretan obras suyas, como Avendaño, Tomás Fernández, Andrés de la Vega, Ortiz, los Valencianos, Juan Acacio o Salazar. Frente a todo ello, el argumento para negar la paternidad de Claramonte es siempre el mismo: don Marcelino Menéndez y Pelayo ya afirmó en su día que Claramonte carecía de talento. Quienes siguen tan alegremente la opinión de don Marcelino podrían haber comprobado que la base de su opinión es un descomunal error cronológico y una tergiversación escandalosa de documentos.⁵⁵

Por último, interesa destacar que, pese a ser un autor poco conocido en general y catalizador de las más variadas opiniones, los criterios se unifican al ser considerada, por la mayoría de crítica, la comedia *El valiente negro en Flandes* como lo más destacado de la producción inequívoca de Claramonte. Apuntan en este sentido opiniones como las del conde de Schack y Sainz de Robles. Para el conde de Schack: "Seguramente no es grande el valor poético de esta composición [*El valiente negro*]; falta el arte en el conjunto de la acción, y su desarrollo es duro y grosero; pero, sin embargo, respira toda ella cierta frescura y grata sencillez"⁵⁶. Sainz de Robles, la designa como "la más notable de sus obras"⁵⁷.

Ticknor considera que *El valiente negro en Flandes* "is written with skill in good Castilian"⁵⁸.

⁵⁵ Rodríguez López Vázquez: [1883: 9] "*La Estrella de Sevilla* y Claramonte".

⁵⁶ A. F. Schack [1887:32]. Cito por C. Hernández Valcárcel *.opus cit.*, p. 76.

⁵⁷ Sainz de Robles, *opus cit.*, p. 267.

⁵⁸ George Ticknor [1882: 495]. Cito por Ganelin, p. 22

C. CONTEXTO TEATRAL: ALGUNAS CLAVES PARA CLARAMONTE.

Claramonte, en su doble vertiente de escritor y comediante, es un hombre estrechamente vinculado a la realidad teatral de su época. A su condición de poeta hay que añadir la de actor y *autor* de comedia, lo que le permite escribir desde un conocimiento directo de la práctica escénica y el manejo de sus códigos, como pone de relieve el actual debate acerca de su relación con algunas de las obras más relevantes de la comedia barroca, conocidas hasta ahora como de Lope o de Tirso.

Por ello, enmarcar la obra en la práctica efectiva de la representación teatral y atender a las condiciones específicas de la representación barroca, tanto materiales como culturales, y su repercusión en la escritura dramática puede aportarnos algunas de las claves necesarias para el posterior estudio de la prosodia de *El valiente negro en Flandes*.

Desde esta perspectiva, conviene señalar las circunstancias que influyen en la escritura de la obra de un autor como Claramonte, cuya actividad coincide con el desarrollo y auge del teatro de corral⁵⁹.

1 El corral de comedias

El teatro de corral no fue el único modelo teatral, pero fue el paradigma, hasta el punto de influir en la forma de escribir, representar, entender y estudiar el teatro del Siglo de Oro, y, por tanto, la obra de nuestro autor.

Claramonte escribe cuando la comedia de corral constituye el tipo más importante de teatro popular. No se trata ya de los corrales acomodados para la representación teatral, sino de edificios dedicados expresamente a la representación. En estos nuevos corrales, establecidos como lugares fijos para la representación, la actividad teatral será organizada económica y administrativamente y estará reglamentada desde la administración central. El teatro entra ahora en el mundo

⁵⁹ Véase, Díez Borque [1991], monográfico dedicado a los corrales de comedias, con estudios de Ruano, Sentaurens, Mouyen, García Valdés, Pascual, De los Reyes y Bolaños, García Gómez, Allen, Miñambres, Coso-Higuera-Sanz De Miguel; véase también, Ruano de la Haza [2000] y Arróniz [1977]

comercial, viéndose afectadas las condiciones de escenificación, producción y difusión así como la situación de comunicación en la que es emitido el discurso teatral.

Los escritores, si quieren que sus obras sean representadas y tengan éxito, tendrán que tener en cuenta el carácter comercial del teatro y, siguiendo el ejemplo de Lope, adaptar su producción a los nuevos tiempos y a los gustos del público.

1.1 El espacio teatral.

Importa tener en cuenta el lugar de representación por su íntima relación con el éxito de la comedia del Siglo de Oro, tanto en lo concerniente a los aspectos prácticos de la representación, como a los de producción y difusión.

1.1.1 Estructura física del corral

Los nuevos corrales son ahora espacios fijos con un uso específico para el teatro, pero mantienen una estructura física similar a la de los antiguos. Con algunas diferencias entre unos y otros, la estructura física es, básicamente⁶⁰, la siguiente: El escenario al fondo, en alto, a unos dos metros. El *patio* es la zona para los espectadores de a pie, los temibles *mosqueteros*, también puede haber en el *patio* algunas filas de *bancos* que se colocaban delante, eran las *lunetas*. Las *gradas* estaban situadas a ambos lados del patio. Sobre las gradas se sitúan los *apuestos*, especie de palcos ubicados sobre las paredes de las casas laterales. Los *apuestos* ocupaban los espacios laterales, por encima de los *bancos o gradas*. Sobre los *apuestos*, en las ventanas del último piso, estaban los *desvanes o tertulia*, ocupados por los clérigos y los doctos.

Las localidades anteriores estaban reservadas a los hombres, excepto los *apuestos*, adonde pueden acudir las damas nobles. El espacio reservado para las mujeres que asisten a la comedia es la *cazuela*; situada frente al tablado en un nivel

⁶⁰ Para más información sobre el tema véase Oehrlein [1993:17-26]

más alto que el patio, tenía entrada independiente desde la calle. A veces hay una *cazuela* en el segundo nivel. Como veremos en el epígrafe correspondiente, el espacio dedicado al público refleja la jerarquización del mismo.

Se sigue, pues, el esquema de los antiguos corrales, pero estos espacios estables, presentan dos novedades:

- El recinto se cierra, lo que permite controlar la asistencia y los ingresos, posibilitando una organización económica y comercial de la actividad teatral.

- El escenario se eleva a una altura de dos metros aproximadamente, definiendo un espacio escénico concreto, que atrae la mirada del público sobre los actores⁶¹. Se trata de un escenario sin proscenio, un tipo de tablado que consiste en una plataforma saliente rodeada generalmente de público en tres de sus lados lo que limita el uso de los decorados. Esta disposición del escenario pone al actor en proximidad inmediata con su público, al tiempo que condiciona las posibilidades escenográficas. Pero por otro lado, la elevación del escenario permite utilizar trampillas para efectos especiales.

1.1.2 La red de corrales

Junto a los importantes centros de producción teatral (Madrid, Sevilla, Valencia) otros muchos puntos de la geografía española contarán con locales destinados exclusivamente a la representación teatral, si no de tanta entidad, igualmente importantes por formar parte de la red de corrales. Se establecen así los circuitos teatrales, infraestructura indispensable para la supervivencia y permanencia de las compañías teatrales en el espacio y en el tiempo.

A estos circuitos habría que añadir otros espacios para la representación, como los salones de los nobles, salas de los colegios y conventos, etc.⁶². Estos diferentes espacios escénicos condicionan el montaje de la obra, ya que las piezas

⁶¹ Como indica Ubersfeld [1989:110] “...el lugar teatral es lo que pone frente a frente a actores y espectadores en una relación que depende estrechamente de la forma de la sala y de la forma de la sociedad”.

⁶² Véase el volumen editado por Díez Borque [1991], *Espacios teatrales del barroco español*.

tendrían que poder adaptarse a las distintas posibilidades escenográficas, así como a las diferentes características espaciales y acústicas, que no eran siempre las más apropiadas⁶³. Las condiciones que hallarían las compañías en teatros lujosos, como el Coliseo de Sevilla o en la Casa de Comedias de la Olivera en Valencia⁶⁴, e incluso en corrales más modestos, como los madrileños del Príncipe o de la Cruz, no serían las mismas que las de las plazas de los pueblos, patios de los hospitales o de conventos, así como las de palacios y casas particulares, donde también actuaban. La necesidad de hacer un teatro fácilmente representable en todo lugar y circunstancia, repercute, obviamente en la escritura de la comedia; el poeta, si pretende que sus piezas sean representadas, ha de tener en cuenta las distintas condiciones de la recepción material de sus versos.

1. 2 Estructura económica: Carácter comercial

La infraestructura anterior va a posibilitar la estructuración económica y la comercialización estable de la actividad teatral. El pago de la entrada en un local cerrado, permite controlar los ingresos y la asistencia. La red de corrales, proporciona un mercado regular para el teatro⁶⁵, que va dejar de ser un acontecimiento restringido, para convertirse en un producto competitivo sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. El teatro se populariza, desligándose de la protección eclesiástica o nobiliaria, porque tiene ahora un nuevo mecenas: el público que paga su entrada. Además, con la popularización del teatro y su comercialización estable, aumentan los días de representación y la demanda de obras por parte del público. Todas estas circunstancias van a repercutir tanto en el número de autores,

⁶³ Véase Ruano de la Haza [2000: 30-31]

⁶⁴ Modelo de teatro a la italiana o perfeccionamiento del corral, con efectos de perspectiva y asignación de localidad fija sentada.

⁶⁵ Sobre la concepción comercial del teatro y particularmente sobre la administración de los corrales véase Díez Borque [1978:9-28], donde el autor realiza una clara exposición sobre el tema y en la que recoge abundante documentación Pellicer, Pérez Pastor, San Vicente, y particularmente de los profesores ingleses J. E. Varey y N. D. Shergold.

obras y compañías, que ahora se multiplican, como en la propia escritura de la comedia, en la que se crean fórmulas dramáticas y escénicas nuevas, mucho más populares, al tiempo que se hace uso de una mayor variedad de argumentos, temas y asuntos.

El teatro es considerado un espectáculo dedicado a un consumo relativamente masivo, y la comedia como “mercadería vendible”, que diría Cervantes (*Quijote* I, 48) Así, una comedia va a ser calificada buena o mala en función del éxito de la representación, pues su consumo pertenece al mundo del espectáculo y sólo secundariamente al de la literatura; el teatro se escribe para ser representado y ha de atender, por tanto, al interés de un público mayoritario. Se continúa, en este sentido, la llamada corriente “popular” iniciada por Lope de Rueda, frente al teatro clasicista del XVI, escrito para un público minoritario y escasamente representado. Bien es cierto que, frente a esta clara diferenciación, establecida en el XVI, entre teatro popular y culto, en el XVII la mezcla del público del corral, popular y culto, ligada a la necesidad de atender a sus variados intereses, da lugar a la confluencia de modelos cultos y populares en la comedia.

Por otra parte, el funcionamiento del teatro comercial es organizado y controlado desde la administración central. Los Reglamentos de teatros y otras disposiciones, recogen una completa normativa sobre aspectos que van desde la censura, al control de cuentas: permiso de representación de las comedias, tras pasar por la censura, nombramientos de la policía de espectáculos, aprobación de los contratos de arriendo, ordenación meticulosa del reparto de ganancias, etc. Los teatros estables contarán con el apoyo y vigilancia de la administración oficial, interesada por el éxito económico de los espectáculos, ya que de ellos se obtenía parte importante de los ingresos destinados a los Hospitales. Esta relación teatro-caridad permitirá, como veremos más adelante, que la comedia triunfe sobre las controversias y detractores que pedían su desaparición.

1. 3. Profesionalización de las compañías

Con la aparición de los corrales de comedias surge un nuevo tipo de compañía teatral⁶⁶, la *compañía de título*. Estaba formada por actores y actrices profesionales y organizada jerárquicamente, con el autor de comedias al frente como autoridad máxima, actores principales, actores secundarios, comparsas y músicos. Esta estructuración jerárquica conlleva la especialización de los actores y actrices en determinados papeles⁶⁷: primera, segunda, tercera, cuarta dama; primer, segundo, tercer galán, primer, segundo gracioso; primer, segundo barba; vejete (algunas veces) Se facilita así el reparto de papeles, sobre todo entre los actores y actrices principales, al tiempo que se supedita la elección de las obras en función de la tipología y cantidad de los personajes, que han de adecuarse a la composición de la compañía. En tiempos de Claramonte para que una compañía funcionase bien había de tener una media de dieciséis miembros. Cuando la lista de personajes de una pieza era mayor que el número de actores, estos podían representar varios papeles. Estos procedimientos posibilitan una mejor gestión de la economía del gasto dramático y del gasto real del teatro como industria económica.

Por otro lado, el funcionamiento de las *compañías de título*⁶⁸ estará regulado también por la administración oficial, lo que contribuye a facilitar su estructuración

⁶⁶ Como ya se adelantó, fundamentalmente se pueden distinguir dos categorías de compañías en la España del Siglo de Oro: las *compañías de título* (o *compañías reales*) y las *compañías de la legua*. Por debajo de ellas estaban otras compañías, menos importantes y peor dotadas en medios humanos y materiales *bululú*, *ñaque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *mojiganga*, *garnacha*, *farándula*. Un catálogo completo de la tipología compañías, desde una perspectiva burlesca puede verse en Rojas Villandrando [1995: 158-162]

⁶⁷ De esta forma, como apunta Rodríguez Cuadros, [1998: 534] “el microcosmos dramático refleja el microcosmos social de la compañía al tiempo que se consolida un mapa de tipos o figuras de asombrosa perdurabilidad, precisamente porque está inducida desde una fuerte jerarquía dentro de la compañía y, a su vez, desde una fuerte imposición del *dramatis personae* de los géneros de la comedia nueva... esta forma de composición de las compañías por papeles, era una primera marca de construcción del personaje”.

⁶⁸ Véase Oehrlein *opus cit.*, pp. 65-118 donde el autor analiza la estructura de las compañías de título: composición, funcionamiento y reglamentación, así como los derechos y obligaciones de los actores y la función del *autor* de comedias. Proporciona asimismo importante documentación entre la que se

profesional y económica. Estas compañías para poder trabajar debían obtener licencia de las autoridades, siendo sus centros de actuación básicamente los lugares donde había corral de comedias. De esta manera, la red de corrales les proporciona una cierta estabilidad en los ingresos que favorece su organización profesional. También representaban, de forma más esporádica, fuera de estos circuitos, con lo que incrementaban sus ingresos, a veces de forma importante, como en las representaciones del Corpus, contratadas por los Ayuntamientos y con las que, además, conseguían prestigio⁶⁹.

1.3.1 El actor en compañía

Los actores de las *compañías de título* mejoran sustancialmente sus condiciones de trabajo al estar regularizadas por una reglamentación económica y laboral. La relación entre el actor y la compañía se establece mediante un contrato de trabajo en el que se recogen sus derechos y obligaciones y se estipula su salario. La jerarquización profesional va ligada a una jerarquización económica, con importantes diferencias dentro de la misma compañía. Los mejor retribuidos eran los actores y actrices que desempeñaban primeros papeles (galán, dama); algunos incluso podían enriquecerse⁷⁰. En cualquier caso, pertenecer a una de estas compañías proporcionaba el respaldo grupal de la misma y cierta estabilidad económica. Todo esto supone un progreso profesional importante, desde una perspectiva económica y de seguridad laboral y material, respecto a épocas anteriores y otras agrupaciones de actores del momento.

incluye el contrato de Claramonte que el autor recoge de Pérez Pastor, *Datos I*, contrato firmado el 19 de Junio de 1614 entre el *autor* Andrés de y una serie de actores, que contiene detalladamente todos los puntos regulados por lo general en esta clase de documentos de esta especie.

⁶⁹ Sobre los centros de actuación de las *compañías de título*, véase Díez Borque [1978: 40 y ss] y Díez Borque dir. [1990] que recoge estudios de varios autores sobre otros espacios de representación: calle, iglesia, palacio, universidad...

⁷⁰ Díez Borque [1978: 61-80], donde analiza el nivel de vida de los actores y su función dentro del conjunto de elementos que componen la estructura socioeconómica y la organización administrativa de la “comedia” en el XVII.

Los contratos de la época recogen importante información sobre la función del actor en la empresa teatral y sobre la rentabilidad de su profesión. Especialmente ilustrativo es el contrato firmado el 19 de Junio de 1614 entre el *autor* Andrés de Claramonte y una serie de actores que contiene detalladamente todos los puntos regulados por lo general en esta clase de documentos de esta especie; como son los relacionados con la jornada laboral, viajes, ensayos, la temporada en el ciclo anual, número de piezas en el repertorio y el cambio del mismo, reparto de papeles, administración, reparto de las ganancias, etc.⁷¹.

Obviamente dentro de la empresa teatral la labor de los actores y actrices era fundamental, porque de su trabajo dependía en gran parte éxito o fracaso de la comedia y la atracción del público al teatro. Desde el punto de vista de la representación, como señala Evangelina Rodríguez, “al actor del Siglo de Oro en el escenario se le puede suponer un especial sentido para conocer las necesidades de sus espectadores, la correspondiente habilidad para despertarles en caso necesario, y finalmente, la capacidad de satisfacerlas a través de la interpretación”. Claramonte pudo adquirir ese “especial sentido” que señala Evangelina Rodríguez en su faceta de comediante. Ciertamente, como actor que se sube a las tablas de los corrales, tuvo ocasión, al encarnar a los personajes y darles vida, de conocer la técnica interpretativa, de familiarizarse con la creación de tipos establecidos y de desarrollar la capacidad de improvisación. Asimismo, esta experiencia actoral le permite conocer de primera mano los gustos y reacciones de un público con el que está en contacto directo, y comprobar las condiciones de la recepción material de la comedia.

En definitiva, la faceta de comediante permite a Claramonte conocer la realidad escénica y el manejo de los códigos de interpretación de la época, de forma directa; bagaje útil y enriquecedor para un poeta, cuya meta, al escribir, es que las piezas sean representadas con éxito.

⁷¹ Pérez Pastor, [1901: 445-48]; citado por Hernández Valcárcel, p. 32-33

1.3.2 El autor de comedias

El *autor de comedias*⁷² es el máximo responsable de la compañía, ejerciendo conjuntamente las funciones de empresario, director y adaptador de textos; tanto la responsabilidad comercial como la estética, recaen, de este modo, sobre su persona. Díez Borque ha puesto de relieve la importancia de esta figura para el análisis de la comedia del siglo XVII, de tal modo que, como afirma, el estudio de la actuación del *autor de comedias*, “es imprescindible para valorar con exactitud, lo que fue el teatro español en el XVII, ya que tuvo una importancia y una variada gama de funciones en el XVII, que permiten considerarlo como uno de los responsables máximos de la comedia, incluso a lo que a su estructura literaria se refiere”. Estas palabras vienen a confirmar la necesidad de atender a la faceta de *autor de comedias* de Claramonte, para poder entender, con la perspectiva adecuada, su labor como escritor.

Normalmente, como en el caso de Claramonte, antes de llegar a fundar una compañía, el *autor* ha reunido suficiente experiencia como actor y, la mayoría de las veces, sigue actuando como tal en la compañía. En todo caso, se necesitaba autorización oficial para acceder a la categoría de *autor de comedias*, requisito obligado en el que se tenía en cuenta la buena reputación, y el prestigio profesional del candidato. Cierta solvencia económica, ligada a la condición de empresario, es otro de los requisitos a tener en cuenta, lo que no excluye el hecho de que Claramonte, como otros *autores*, hubiera que capear en ocasiones, con las deudas propias de este tipo de profesión, tan arriesgada e inestable⁷³. Pero, ciertamente, lo más complicado para un *autor* era poder mantener su compañía a lo largo del tiempo. Claramonte lo consigue y, al parecer, con notable éxito, pues, tal como se adelantó al hablar de su biografía, hay datos concretos que apuntan en este sentido.

Como empresario, Claramonte es responsable de todas las cuestiones financieras y de organización de la compañía. Está al tanto del funcionamiento

⁷² Sobre la importancia y funciones del *autor de comedias* como máximo responsable de la compañía. Véase Díez Borque, *opus cit.*, pp. 44 y ss.; Oehrlein *opus cit.*, pp. 84-82; Rodríguez Cuadros *opus cit.*, pp. 528 y ss.; y Carilla [1968: 22-23]

⁷³ Hernández Valcárcel, *opus cit.* 24, recoge información documentada sobre las deudas de Claramonte para mantener el funcionamiento de las compañías.

comercial de la comedia y soporta el riesgo económico: pago a los miembros de la compañía, a los arrendadores de los teatros, compra de obra a los autores, etc.

Como director es también responsable de la transposición escénica del texto, no sólo en lo referente a la puesta en escena, sino que interviene sobre el propio texto comprado al poeta. Como es sabido, el *autor* solía comprar la comedia al poeta o dramaturgo. Como dueño del manuscrito, tenía libertad para modificar la obra. Conocedor de la escritura de la comedia y de su rendimiento escénico y comercial, el *autor* elige las piezas teatrales, y modifica los textos del poeta para ser representados adaptándolos

- al gusto del público
- al reparto de la propia compañía
- a las necesidades técnicas de la puesta en escena
- y a sus propios intereses económicos

El arreglo de los textos, práctica habitual en la dinámica teatral de la época, era, y es, la causa principal de la mala fama de los *autores de comedias*, en especial de aquellos que, como Claramonte, escriben sus propias piezas. En efecto, como veíamos en el epígrafe “Revisión de la crítica sobre Claramonte”, la fama de plagiador ensombrece, en muchas ocasiones, las consideraciones críticas de la labor como escritor de nuestro autor, al tiempo que es uno de los elementos claves que forman parte del debate en torno al problema de las atribuciones. Por otro lado, no puede obviarse que la experiencia adquirida como *autor de comedias*, que amplía el bagaje acumulado en su faceta como actor, le va permitir abordar la escritura de su obra desde un claro conocimiento de la realidad teatral del momento.

1.4. El público del corral

1. 4.1 El pago de entrada. Ubicación del público

El corral reúne a público de todos los estamentos que paga su entrada para compartir el disfrute y aun la participación en el espectáculo. Pero no todos pagaban

lo mismo; los precios variaban en función de la calidad de la localidad⁷⁴, porque la ubicación del público en el corral se establece en función de la jerarquización social y económica, en la que se incluye la separación de sexos. Los *apuestos*, constituían las localidades más caras y se abonaban por un año; reservados a las capas dominantes, nobleza y oligarquía comercial, como vimos más arriba, podían también acceder a ellos las damas nobles. La más barata era la entrada de patio, asequible al público más popular, los mosqueteros, hombres del pueblo bajo en general (soldados licenciados y sin oficio, pícaros, entre otros). La *cazuela*, *los bancos* y *las gradas* formaban parte, igualmente, de las localidades de tipo popular, aunque con diferentes precios. La *cazuela* era la entrada equivalente a la del patio, reservada, recordemos, a las mujeres, excepción hecha de las damas nobles que tenían acceso a los *apuestos*. Las entradas del *banco* y *la grada*, que suponían un pequeño aumento de precio, estaban ocupadas normalmente por pequeños artesanos y comerciantes, gente de “capa negra”

Entre los extremos anteriores, estaban las localidades correspondientes a los *desvanes o tertulia*, con un precio asequible a las capas medias y ocupadas por un público más culto, que entendía las referencias mitológicas y clásicas, *los doctos*, compuesto por curas, clérigos, estudiantes, poetas, etc., solían hacer *tertulia*, comentando valores de la obra⁷⁵.

La distribución espacial de las localidades y el precio de las mismas atiende de forma precisa a los diferentes estatus socioeconómicos del público que acude al corral. De modo análogo, la variedad de público, en cuanto a gustos, intereses y niveles de formación, va a verse reflejada en la escritura de la comedia que deberá atender a distintos planos y dinámicas para satisfacer las expectativas de un público tan heterogéneo. Se establece así un paralelismo entre de la mezcla de público del corral y la variedad de la comedia, manifiesto en el uso de la métrica entre otros aspectos.

⁷⁴ Véase Díez Borque [1978: 118-67] donde presenta el autor un completo análisis socioeconómico del público que asiste a los corrales en función del precio de la entrada

⁷⁵ Díez Borque [1996:294]: “Pero en todo caso, no era el grupo de eruditos, aristotélicos, universitarios y moralistas, hostiles al teatro popular por razones artísticas doctrinales y éticas”

1.4.2 El ambiente de la representación

Aunque variado, el público que acude al corral tiene un objetivo común, divertirse. Si la comedia no proporcionaba la diversión esperada, se buscaba por otra vía. A menudo, la representación transcurría en medio del proverbial ambiente ruidoso y bullanguero del público de los corrales⁷⁶, que impedía oír a los actores. Atraer y mantener el interés del público era el reto más difícil al que habría de enfrentarse la representación de la comedia. No ayudaba a ello la propia estructuración del espectáculo global de los corrales, al incluir, junto a la comedia, otros elementos, como las loas, entremeses, mojigangas y bailes; estas piezas breves interrumpían la representación de la comedia y el posible interés del público sobre la misma. Pero, en cualquier caso, el gran problema provenía del propio público de los corrales, especialmente de los mosqueteros, el estrato más tirano, escandaloso y alborotador, al que Lope califica de “vulgo fiero”, ya que, si la comedia no resultaba de su agrado, gritaban, silbaban o arrojaban verduras y otros objetos; su juicio sobre la obra era decisivo para el éxito o fracaso de la misma. Era necesario que la comedia, lograra captar la atención de este público; especialmente eficaces, en este contexto ruidoso, habrían de resultar aquellos recursos sonoros que apelaban al oído popular, uso de ritmos conocidos, repeticiones de palabras clave, etc.; capaces de competir con el bullicio del corral.

1.4.3. Lo culto y lo popular en la comedia

La comedia debe responder a las exigencias del público más popular, pero también a los de nivel más culto, porque todos pagan la entrada. La pieza, por tanto, tenía que contar con suficientes recursos para satisfacer las exigencias de un público tan variado en gustos e intereses y con niveles de formación extremos, desde los mosqueteros a los doctos. Textos de la época como la *Loa con que empezó en la*

⁷⁶ Sobre el ambiente bullanguero del público de los corrales remito a Juan de Zabaleta [1983] en el capítulo dedicado a la comedia.

Corte Roque de Figueroa de Quiñones de Benavente muestran esta necesidad de ganarse el favor de todos los presentes en el corral:

Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma,
aposentos, que callando
sabéis suplir nuestras faltas;
infantería española,
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros;
damas que en aquesta jaula
nos dais con pitos y llaves
por la tarde alboreada:
a serviros he venido.⁷⁷

Esta variedad sociocultural se refleja en la construcción de la comedia de corral, en la que se mezclan elementos y motivos heterogéneos, como el chiste chocarrero y la reflexión filosófica o la métrica popular junto a la italianizante, para agradar tanto al público más popular como al más culto. En definitiva, la comedia, como género híbrido en el que tiene cabida lo culto y lo popular, pretende responder a las diferentes demandas del público. La mezcolanza se hace patente en distintos niveles de significación: en la métrica con el uso del endecasílabo y del octosílabo; en el lenguaje, que aúna desde el elaborado y retórico hasta el escatológico; en la mezcla de elementos trágicos y cómico, así como en la coexistencia de personajes altos y bajos.

⁷⁷ Cotarelo y Mori [2000. Ed. facsímil de la de 1911]

1.5 El poeta

Al poeta que vive de su trabajo lo que le interesa es que sus obras se representen y tengan éxito, ya que sus ingresos proceden de la venta de sus comedias al *autor de comedias* y no tanto de su impresión⁷⁸. Por consiguiente, debe tener en cuenta el carácter comercial del teatro y atender al gusto del público, y de igual modo, debe acomodar la escritura de su obra a las peticiones *del autor de comedias*, así como al lugar de la representación. Además, la demanda del público, con los ingresos subsiguientes, exigía cambios frecuentes de repertorio, lo que podía repercutir en la calidad de unos textos escritos, en ocasiones, de forma apresurada⁷⁹.

Así pues, el poeta, al igual que los restantes responsables del teatro, está condicionado por la organización y la estructura económica, siendo un eslabón más de la cadena de la cadena de producción teatral. En definitiva, como subraya Díez Borque [1978:117], “el poeta busca la aceptación de su producto”, ya que “todo prueba que el *poeta* es una pieza más del complejo mecanismo comercial y que su trabajo está condicionado y es explicable por supuestos equivalentes a los que explican la actuación de los otros miembros, sin olvidar que -en contra de lo que los prejuicios literarios hacen creer- el *poeta* no fue la pieza fundamental de este mecanismo, aunque fuera imprescindible”.

En suma, sólo aquellos escritores que, por su condición de nobles o eclesiásticos, disfrutaban de otro tipo de rentas pueden permitirse abordar la escritura obviando las condiciones de la realidad teatral del momento. No es el caso de

⁷⁸ Aunque la impresión de las comedias de éxito podía convertirse en una fuente de ingresos nada desdeñable. Anne Cayuela [2005: 91:94], ha estudiado las relaciones de Lope con Alonso Pérez de Montalbán, el editor-librero que se hizo cargo de la impresión de las *Partes* de sus comedias desde 1617; la popularidad de las comedias de Lope alcanza también a un público lector de poesía dramática, y esta relación permite a Lope un mayor control sobre la impresión de sus comedias y una participación en los beneficios económicos que de ello se derivan.

⁷⁹ En el ya citado contrato de Andrés de Claramonte de 9 de Junio de 1614 el autor “desde luego se obliga de dar para que las represente la dicha compañía hasta quarenta comedias y todas las demás que la dicha compañía pidiere entrando en ello entremeses, letras y bailes y lo demás a ello tocante”. Véase también, en Rojas Villandrando [1995:105], la loa *Todo lo nuevo place*, donde el autor muestra a un público ávido de cosas nuevas: nuevos representantes y piezas nuevas.

Claramonte, al que no sólo como poeta, sino como actor y *autor de comedias*, lo que le interesa es que la obra funcione en la escena.

2. Marginalidad de los actores

Pese a los duros ataques de teólogos y moralistas no puede afirmarse que todos los actores y actrices del XVII formaran un colectivo marginal⁸⁰. Bien es cierto, como afirma Rojas Villandrando, “que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo”:

En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo)⁸¹.

En todo caso, hay que tener presente que el estatus de los actores y actrices, no sólo profesional sino también social y económico, va a variar en función del tipo de compañía al que pertenezcan. Recordemos que junto a las *compañías de título* (o *compañías reales*) había otras menos reconocidas, como las *compañías de la legua*, y a éstas compañías seguían otras en importancia, en cuanto a la dotación de recursos humanos y materiales, que recibían distintas denominaciones, como *bululú*, *ñaque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *mojiganga*, *garnacha* y *farándula*, todas minuciosamente descritas por Rojas Villandrando.

⁸⁰ Véanse: Díez Borque [1978, 61-90] “El actor: Características de la profesión. Status Social. Profesionalidad”, donde analiza “el peso y la función del actor en el conjunto de elementos que componen la estructura socioeconómica y la organización administrativa de la “comedia” en el XVII, para ir a desembocar en la consideración moral y social de estos profesionales; Díez Borque [1996:310-311] y Oehrlein, J. [1989: 17-33] “ El actor en el Siglo de Oro: Imagen de la profesión y reputación social“,

⁸¹ *Opus cit.*, p. 289- 290.

De todo el colectivo, los más favorecidos son los actores y actrices de las *compañías de título*. Como apunté en el epígrafe correspondiente, tenían un nivel económico por encima de la media; contaban con el respaldo económico y grupal de la compañía, el apoyo de un gran sector de la sociedad, del público mecenas y el reconocimiento y control de las autoridades estatales. Incluso obtienen el favor de un sector importante de la propia Iglesia que permite una actividad considerada “indecente”, porque reporta importantes ingresos para los hospitales, y que actores y actrices, a los que algunos miembros eclesiásticos tachan de corrompidos, participen en las fiestas del *Corpus*.

La marginalidad afectó, principalmente, al resto de las compañías. Así las *de la legua*, segundas en importancia de la época, tuvieron que soportar el peso de la censura ética y social, llegando a ser prohibidas en 1646; puede imaginarse el nivel de consideración a que podían aspirar los actores y actrices que trabajaban en compañías de menor entidad.

Claramente, como es sabido, desarrolló su actividad conocida en las *compañías de título* y aún en ellas, tampoco se puede afirmar que la dedicación al teatro fuera considerada una profesión digna. El éxito popular y las características de la profesión chocaban con el sistema de valores del XVII. Sin embargo, es evidente que la actividad actoral dinamizó la vida cultural de la época facilitando la difusión popular de la cultura. La esencial contribución de los actores y actrices al éxito de la comedia y, por ende, al esplendor del teatro español del siglo XVII queda fuera de duda. Actores y actrices recibían admiración popular, y, como vimos, algunos hasta podían enriquecerse. Su fama profesional era elemento fundamental para atraer al público, valga como ejemplos los casos de graciosos como Juan Rana, o actrices como Jusepa Vaca, Calderona, Ana Figueroa... Pero la admiración a nivel profesional no se corresponde con la valoración social y moral. En este sentido se trata de una profesión arriesgada en lo personal, pues la vida de actores y actrices, centro de las miradas y críticas, adolece de privacidad y se confunde con la profesional, quedando expuesta a todo tipo de juicios ético-sociales, dentro de las complejas relaciones arte vida del periodo.

¿No sabéis de qué me espanto?

¿Cómo estos farsantes pueden,
haciendo tanto como hacen,
tener la fama que tienen?
Porque no hay negro en España,
ni esclavo en Argel se vende,
que no tenga mejor vida que
un farsante, si se advierte...⁸²

Contaban con la admiración profesional del gran público y con el rechazo de teólogos y moralistas. Pero ambos sectores confunden al actor y al personaje. El público que aplaude la comedia, identifica al actor y al personaje, confundiendo realidad y ficción fuera de la escena:

Pues [que] vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando se encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los príncipes le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.⁸³

La novela picaresca se hace eco también de la mala fama de actores y actrices, relatando la vida de pícaros metidos a comediantes, como en la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Juan Martí (Mateo Luján de Saavedra), en *La vida del Buscón llamado Pablos* o en *Vida y hechos de Estebanillo González*. Si bien había algunos pícaros en la profesión, no todos lo eran. La mayoría era gente sencilla procedente de las capas populares, e incluso había algunos nobles en la profesión, como Alonso de Olmedo y Tofiño, que, como vimos, formó compañía con Claramonte en 1609. Sin embargo, tenían limitado el acceso a la Corte mediante disposiciones que limitaban el número de las compañías oficialmente permitidas y otorgaban las licencias a los *autores* en función de su reputación y la de los miembros de la compañía. La Reformatión de comedias de

⁸² Rojas Villandrando, *opus cit.*, pp. 289-290.

⁸³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 331-339, en Rozas, J. M. [1976].

1615, ya citada, recoge, como criterio fundamental, que los autores de comedias “traigan en sus compañías gentes de buena vida y costumbres”:

Primeramente, que no haya más que doce compañías, las cuales traigan los autores que para ellas nombrare el Consejo.....

Que por el Consejo se nombran por tales autores á Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego López de Alcaraz, Pedro Cebriano, Pedro Llorente, Juan de Morales, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia, Andrés de Claramonte, los cuales, y no otros ningunos, lo puedan ser por tiempo de dos años, que han de correr y contarse desde el día 8 de Abril, y traigan en sus compañías gentes de buena vida y costumbres, y den memoria cada año de los que traen á la persona que el Consejo señalare, y lo mismo hagan los que fueren nombrados de aquí adelante de dos en dos años, como está dicho. Que los autores y representantes casados traigan consigo a sus mugeres.⁸⁴

Tampoco se permitían mujeres solteras en las compañías, lo que fomentó el matrimonio entre actores y actrices, a veces por conveniencia; por otro lado, la endogamia familiar acabó favoreciendo la continuidad de las compañías y del propio teatro, con la transmisión del oficio de padres a hijos.

Las limitaciones y prohibiciones sobrepasaban el ámbito profesional, extendiéndose a otras facetas importantes de la vida pública, social y religiosa. Así por ejemplo, los actores no podían ocupar cargos públicos de responsabilidad, ni llegar a la nobleza mediante compra de títulos por dinero. Se les llegará, incluso, a negar los sacramentos, como recoge una disposición del Consejo de Castilla de 1644, y a prohibir enterrarlos en lo sagrado. Aunque en tiempos de Claramonte estas últimas peticiones de los moralistas más recalcitrantes no solían llegar a ponerse en práctica, su influencia era considerable.

Pese a los escollos de la profesión, Claramonte no es un cómico que vive en la marginalidad. Como actor trabajó en las mejores compañías y llegó a la categoría de *autor de comedias*, adquiriendo fama y renombre. Pero la profesión de cómico venía marcada por los rasgos de exclusión indicados, quedando el prestigio social muy limitado en el mundo del teatro. No obstante, Claramonte, recordemos,

⁸⁴ Cotarelo y Mori [1997 Ed. facsímil de la de 1904: 626]

encontrará otros ámbitos donde era más factible adquirir cierto prestigio. Su labor como escritor le permite tener acceso a círculos culturales, como la academia del Conde de Saldaña, en la que pudo tener ocasión de relacionarse con otros poetas, pero también con nobles y mecenas. Su presencia en estos círculos indica que, al igual que Lope, Claramonte tenía pretensiones de reconocimiento y dignidad. Estas pretensiones, y el propio contacto con los círculos cultos, permiten suponer una proyección en lo literario y, por ende, en la técnica del verso, de carácter culto que viene a enriquecer el carácter popular de su obra, directamente derivado de la práctica profesional del teatro para el público del corral.

3. Los límites de la moral: pecado y atractivo en la transgresión. La respuesta de Claramonte

La polémica suscitada en torno a la licitud moral del espectáculo teatral⁸⁵, de la comedia y todo lo que la rodeaba, evidencia la incidencia social de este fenómeno artístico y el peligro que podría suponer una tribuna de tal calibre. Los moralistas, eclesiásticos y seculares, arremeten contra la comedia por depravada e inmoral y piden a las autoridades su prohibición. Frente a ellos, amplios sectores de la sociedad civil defienden el nuevo arte trasgresor y placentero: el pueblo que acude a los corrales ávido de placer y diversión; poetas y teorizadores poéticos y del arte que justifican “los gustos” de sus públicos y el nuevo rumbo ideológico del arte; y el poder político civil, a través de los Consejos, que considera la comedia como “indiferente en lo cristiano y conveniente en lo político”, y apoyan las

⁸⁵ Sobre la controversia en torno a la licitud del teatro del Siglo de Oro véase el fundamental trabajo de Emilio Cotarelo, citado en nota anterior [1997, ed. facsímil de la de 1904] *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, la colección de textos más importante de la que hay que partir. De amplitud e importancia es el trabajo de Antonio García Berrio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro* [1980], la documentación bibliográfica que acompaña al texto es excelente. Otro libro importante es el ya citado de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo [1972] *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* que recoge textos teóricos de controversia teatral del Siglo de Oro.

representaciones públicas por su interés económico: dinero para socorro de los hospitales⁸⁶. Y será la caridad lo que permitirá que el teatro triunfe sobre las largas controversias y ataques que pedían su abolición.

El sector más intransigente de la Iglesia, teólogos, frailes y curas, atacan la actividad teatral, que consideran pecaminosa por inmoral y corruptora de costumbres. Argumentan con retórica moral sacada atemporalmente de la Patrística y otros escritos religiosos su condena de la actividad teatral sin paliativos. En el trasfondo de la cuestión, el peligro que para el poder teocrático supone la secularización del teatro. Y es que, sin duda, el control eclesiástico que sobre la población se ejercía desde el púlpito de las iglesias se ve ahora amenazado por el éxito de un espectáculo de masas como es el teatro de corral, que, al quedar al margen del intervencionismo teocrático, supone una peligrosa vía de entrada al laicismo, radicalmente inaceptable para el poder teocrático dominante.

Por su parte, los clasicistas aristotélicos, junto a la irregularidad formal, censuran las nuevas formas teatrales, por atentar a la moralidad pública. Siguiendo las pautas de Aristóteles en su *Poética*, defienden la superioridad de la tragedia, por ser un género que imita acciones de hombres nobles y esforzados, frente a la comedia, que realiza imitaciones de hombres vulgares, e insisten en la supuesta inferioridad de la comedia y su poca catadura moral.

La tensión contra el espectáculo de los corrales de teólogos, moralistas y prelados a partir de 1580 culminará con el primer cierre de teatros en 1598, decretado por Felipe II tras la muerte de su hija, la infanta D.^a Catalina, en noviembre de 1597. Esta decisión, tomada por el monarca tras consultar a algunos

⁸⁶ Posturas encontradas sobre la licitud moral del teatro que manifiestan los antagonismos de la época entre: Poder teocrático / Pueblo; Opresión/ Libertad; Iglesia /Corral y Púlpito/ Escenario, como pone de relieve García-Berrio [1980: 8], “Aquí entraron en conflicto dos proyectos antagonicos de España. El que, por razón de su poder, hemos de considerar oficial, apegado a una conciencia programática de nuestra Patria como pueblo elegido y brazo armado de la cristiandad europea, representado por la Monarquía, instada por teólogos y predicadores celosos de los pecados públicos. De otra parte, el grupo popular, encarnado por todo un pueblo —del hombre-rey al último hombre-súbdito—, no diré que deseoso de pecar en los teatros, pero sí consciente de la condición, en último término, ingenuamente lenitiva para sus muchas hambres, tristezas y amarguras, que representaban los donaires de los cómicos y los encantos de las cómicas.”

teólogos sobre la conveniencia de abolir esta clase de espectáculos, coincide con un momento de crisis general de la política. Ante tal medida, el Consejo de Madrid, protector de los teatros y de los hospitales, presenta un *Memorial* a Felipe II para que levante la prohibición en el que defiende la licitud del teatro así como la utilidad de la diversión y de la enseñanza cómica. Tras la muerte de Felipe II, su heredero Felipe III, ordena la reapertura en 1599. La villa de Madrid, había enviado otro *Memorial* al nuevo monarca.

La reapertura de los teatros provoca la indignación de los más intransigentes, que protestan airadamente contra la decisión, y atacan con dureza la actividad teatral. Sus ataques van dirigidos prioritariamente a los vestidos y actitudes de los cómicos en escena, gestos, bailes, meneos, sensualidad de la voz; al estilo de vida de actores y actrices, que consideran ejemplo de deshonestidad e incompatible con la representación de comedias de santos; y a la presencia de la mujer en la escena y su indumentaria, especialmente a la mujer vestida de hombre, recurso de gran éxito popular recomendado por Lope en su *Arte nuevo*, “suele, el disfraz varonil agrandar mucho” (vv. 382- 83).

Destacan, por su virulencia, las opiniones vertidas por el carmelita Fr. José de Jesús María en *Excelencias de la virtud de la Castidad* (1600)⁸⁷, donde empieza manifestando que “los teatros son templos del demonio, y los comediantes sus ministros”, y continua con sentencias que refrendan su profunda aversión el teatro:

... no hay cosa más ajena de las representaciones de estos tiempos que la honestidad y decencia, ni más propia de ellas que la deshonestidad y torpeza. Porque si miramos á las personas que las representan, toda es gente holgazana, mal inclinada y viciosa, y que por no aplicarse al trabajo de alguno de los oficios útiles y loables de la república, se hacen truhanes y chocarreros para gozar de vida libre y ancha.... Las comedias que se usan son indecentísimas y grandemente perjudiciales á todo género de gentes, porque muy pocas dejan de ser de cosas lascivas y amores deshonestos.

Sobre la mujer vestida de hombre, dictamina que nada hay más lascivo que una cómica vestida con las ajustadas ropas de galán:

⁸⁷ Cotarelo y Mori, *opus cit.* 367-384.

Fuerte cosa es que á un Rey cristiano y tan justo le pidan que permita una cosa tan vedada y detestable por leyes divinas y humanas, como es que la mujer se vista en traje de hombre. Si representar la mujer en su propio hábito pone en tanto peligro la castidad de los que la miran, ¿qué hará si representa en traje de hombre, siendo uso tan lascivo y ocasionado para encender los corazones en mortal concupiscencia?

Ataques de esta índole, serán formulados por otros detractores, como el padre Juan de Mariana en su *Tratado de los espectáculos* (1609)⁸⁸

...Probar que la licencia y libertad del teatro... no es sino una oficina de deshonestidad y desvergüenza, donde muchos, de toda edad, sexo y calidad, se corrompen, y con representaciones vanas y enmascaradas aprenden vicios verdaderos...¿qué otra cosa contiene el teatro y qué otra cosa allí se refiere sino caídas de doncellas, amores de rameras, arte de rufianes y alcahuetas, engaños de criados y criadas, todo declarado con versos numerosos y elegantes y de hermosas y claras sentencias, esmaltado por donde más tenazmente á la memoria se pega, la ignorancia de las cuales es mucho más provechosa? Los movimientos deshonestos de los farsantes y los meneos y voces tiernas y quebradas, con las cuales imitan y ponen delante de los ojos las mujeres deshonestas, sus meneos y melindres, ¿de qué otra cosa sirven sino de encender en lujuria á los hombres, los cuales, por sí mismos, son harto inclinados á los vicios?

El poder político intentará calmar los ánimos a través de reglamentos y órdenes con los que procuran imponer moderación y control sobre la fenomenología sensual y gestual⁸⁹. Los reglamentos de 1608 prohíben que “salga ninguna mujer a bailar, ni representar en hábito de hombre”, mandamiento que es repetido en 1615 y en ocasiones posteriores. Pero las prohibiciones de la censura oficial no surtieron efecto alguno ante la realidad de los beneficios económicos que la actividad teatral aportaba a Hospitales y representantes, y porque, además, las ganancias se

⁸⁸ Cotarelo y Mori, *opus cit.* 429-437.

⁸⁹ La documentación de la época sobre la controversias, incluye datos de interés relacionados con la técnica del actor barroco, como ha puesto de relieve E. Rodríguez Cuadros [1998: 32]: “La mirada de apologistas y detractores coincide y es el documento más interesante y complejo que para reconstruir la técnica del actor nos ha quedado.”

incrementaban sustancialmente en los casos en que la mujer salía a escena vestida con las ajustadas ropas de hombre.

De la habilidad con que los representantes eludían la censura oficial da cuenta el padre Juan Ferrer⁹⁰ (1613):

...porque aunque muestren al Santo Oficio ó al prelado la comedia y las letras y los entremeses, después añaden ellos lo que les parece en el teatro. Y no es aquí como en los libros que se han de imprimir, que primero se muestra lo que se ha de imprimir, y después de impreso, antes de publicarse, se muestra y se vé si ha añadido alguna cosa al original que se mostró; mas aquí en las comedias no se puede hacer eso, porque no se torna á representar lo que se representa como lo que mostraron escrito. Y así dicen cuanto quieren, aun después de haber refrendado lo que tienen, y nunca bastó ni bastará ponerles penas, porque el pueblo que los había de acusar, huelga de los oír, y en no teniendo algo torpe, nadie los oye ni gusta de ellos; ni se ha visto hasta hoy que hayan los jueces castigado ninguno de estos comediantes, sabiéndose cierto, que aún donde les han puesto las dichas condiciones y penas, no guardan ninguna de ellas... Fuera deso, las glosas que hacen de repente á los pies que les dan en el tablado, y los apodos que también echan de repente, y quizá mucho contra la disposición del santo concilio de Trento, ¿eso referéndase? Pues los meneos y gestos, tampoco se escriben para poder ser primero examinados por el Santo Oficio ó por los perlados y hombres doctos; y es evidencia cuanta fuerza tienen, y cuan provocativos son para todo mal los requiebros, y ojos, y rostros de las tales mujeres, como en estas comedias representan.

Claramonte, en el prólogo de su *Letanía moral*, defenderá su profesión de la ofensiva de preceptista y moralistas contra la Comedia y los comediantes:

Y si en esta tierna obrecilla no me alargó más, ya entre los trabajos de mi profesión le hurto al ocio algunos ratos sacrificados a un poema más grandilocuo y cotúrnico, que me anima la facilidad de otras plumas a vomitar libros, aunque indigestos y no bien imitados.

Pero entre tanto quiero ofrecerle a Dios las primicias de la virtud, que en la comedia he aprendido, y digan de ella y de mí ignorantes, que de ella salen Claramontes que alaban y grandecen a los santos, y de cosas de santos salen Judas, que venden a su Maestro: como lo llora nuestra Madre la Iglesia en Inglaterra y otras

⁹⁰ Cotarelo y Mori, *opus cit.* 257.

JUAN [*Aparte*] Mucho este paje me aprieta.
DOÑA LEONOR Los dos dormiremos juntos,
JUAN Yo huelo amigo a gragea,
y por eso duermo solo.
DOÑA LEONOR Yo no es posible que duerma
sin compañía.
(vv. 1057-1062)

JUAN Soy demonio.
DOÑA LEONOR Yo os haré, con mis ternezas
y mis cariños y halagos,
amoroso.
JUAN [*Aparte*] Mas, ¡qué queman
a este maricón!
(vv.1078-1082)

También abraza doña Leonor al Capitán:

CAPITÁN Dame, Leonor mía,
en tus amorosos
brazos, hermosura,
como hiedra al olmo.
DOÑA LEONOR ¡Ay, si eternos fueran!
(vv.1607-1611)

Y al negrillo Antón:

DOÑA LEONOR Entre tus brazos celebro
mi alegría.
ANTÓN Turu samo
contentos con sus contentos.
(vv.1233-1235)

Doña Leonor es pródiga en abrazos ya que los utiliza tanto con los dos negros como con don Agustín. El abrazo entre hombre y mujer es, pues, un recurso gestual que Claramonte utiliza mucho en la obra. Este gesto, obviamente pecaminoso para los guardianes del recato y la represión, sería, sin duda, muy del gusto del público, y, por tanto, un elemento más para asegurar el éxito de la pieza.

El talante liberal y trasgresor de nuestro autor así como su sentido del humor frente a teólogos y moralistas se hacen más patentes aún en los versos que pone en boca de Juan, cuando éste descubre que el “paje de Bercebú” es doña Leonor. La sátira alcanza su punto más alto cuando el protagonista a esta mujer vestida de hombre, dama que ha perdido su honor, la llama “Cuerpo de Dios” y “ángel”

JUAN

Cuerpo de Dios,
¿No lo hubieras dicho antes?
Dame esa mano...

(vv. 2009-2011)

JUAN

Que un ángel
se atreva a burlar un hombre!

(vv. 2034-2035)

El alto nivel de transgresión del que hace gala Claramonte a lo largo de la obra, era, sin duda, uno de los principales atractivos que el público de la época podía encontrar en *El valiente negro en Flandes*. La libertad y el sentido pragmático de nuestro autor se fusionan en esta obra en clave de humor, y operan, conjuntamente, como reclamo para atraer al público al teatro.

4. La inferioridad de la comedia: El *Arte nuevo vulgar*

En el XVII la comedia triunfa en los corrales, pero es rechazada no sólo por los moralistas, sino también por los dogmáticos que consideran mediocres la comedia y el “arte nuevo”. La preceptiva dramática de la época recoge estas dos posturas encontradas: los defensores y detractores de la comedia. En la parte central de la polémica se sitúa el *Arte nuevo*. De un lado, los clasicistas, fieles a la autoridad de Aristóteles, consideran el teatro exclusivamente como hecho literario que ha de ajustarse a los paradigmas clásicos. Parecen ignorar la dimensión práctica del teatro, como representación de unos actores en un escenario ante un público. Desde la preceptiva, pretenden imponer una forma de escribir teatro anacrónica, desconectada de la realidad de la época y al margen de las de las innovaciones que en la práctica teatral se estaban produciendo. El teatro que consideran más literario es el menos representado. La tragedia fracasa ante el público mayoritario y, en cambio, triunfan en las tablas de los corrales aquellas piezas consideradas menos literarias, y que siguen el patrón creado por Lope.

La evolución de la práctica escénica provoca un tenso desajuste entre estos teóricos, que reglamentan sobre arte pero que no escriben teatro, y los dramaturgos, que escriben para la escena y se rebelan contra las normas impuestas por las autoridades. El ejemplo más representativo es el de Lope, escenificado en la lectura académica del *Arte Nuevo*; sus comedias estaban destinadas fundamentalmente al corral, es decir, a su representación escénica, y este objetivo se refleja tanto en las fórmulas de escritura como en el modo de comunicación con el público. Lope consigue crear una Comedia nueva, con un patrón literario de amplio rendimiento económico porque la mixtura de lo popular y lo culto es uno de sus aspectos fundamentales; pero los aristotélicos la consideran vulgar por no seguir la normativa clásica.

A la fórmula de la nueva comedia se llega en el siglo XVII tras un proceso dialéctico entre la teoría de raigambre clásica y la realidad de la práctica escénica⁹¹.

⁹¹ La evolución de la preceptiva dramática sobre la comedia, desde Aristóteles, que la considera un género mediocre y establece la superioridad de la tragedia respecto a la comedia, pasando por comentaristas, que realizan adiciones a la “ars cómica”, siguiendo el modelo de la tragedia clásica,

La preceptiva dramática acabará acomodándose a los nuevos tiempos. De este proceso de adaptación de la teoría a la práctica es fruto el *Arte nuevo de hacer comedias*⁹² (1609), una “preceptiva *a posteriori*”, escrita no por un preceptista, sino por un dramaturgo, cuyas obras triunfan sobre el tablado porque tiene una visión práctica del público y de la escena. Por eso, con sentido práctico, dice:

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

(vv. 40- 48)

La cuestión económica es importante en el proceso de comercialización de la comedia que estaba viviendo la escena española. Desde esta perspectiva,

hasta llegar al *Arte nuevo*, y la polémica que el modelo defendido por Lope ocasionó entre los preceptistas del XVII, excede los objetivos del presente estudio. Para profundizar sobre estos temas véase: en Vega, J. M., dir. [2004] el estudio de María Rosa Álvarez Sellers, sobre “La preceptiva dramática española del s. XVII” (pp. 149-288), junto a los de Cesc Esteve sobre la teoría de la tragedia en la poética del siglo XVI (pp. 13-14) y el de M^a José Vega sobre la comedia en la teoría literaria del Renacimiento (pp. 47-99); Sánchez Escribano y Porqueras Mayo [1972]], donde los autores presentan una antología sobre la *preceptiva dramática*, con una notable selección de textos que documentan las opiniones enfrentadas en torno teoría dramática de la época entre aristotélicos inmovilistas y los defensores de la comedia nueva, documentando ampliamente el enfrentamiento dialéctico del que la comedia saldrá triunfante; y García Berrio, A. [1975] aquí, tomando como base el estudio de las *Tablas Poéticas* de Cascales y de sus fuentes, el autor analiza el problema de la *rebeldía* contra las autoridades clásicas, así como el proceso de *liberación* de la teoría literaria de la *férrea* autoridad aristotélica. Por su relación con la temática abordada en este epígrafe, es especialmente interesante el análisis de la *Tabla octava: De la tragedia* (315-319), *Texto 6*. “Sobre la irregularidad del teatro clásico español. La quiebra de autoridad de las «reglas» aristotélicas a propósito de la tragicomedia”.

⁹² Rozas [1976]

obviamente, la escritura de la comedia no puede plantearse al margen de las demandas de un público al que hay que atraer y satisfacer. Y Lope supo captar y motivar “el gusto del público”, su verdadero mecenas. Adaptando la teoría clasicista a los nuevos tiempos, inventa una nueva tipología teatral, la tragicomedia, que incluye la alternancia de pasajes trágicos y la mezcla de señores y criados, para atender a los variados intereses del público que acude al corral. Junto a este sentido práctico, el propio concepto del decoro, que regula la correspondencia entre el discurso de los personajes y su dignidad social, así como la idoneidad de determinados metros y niveles léxicos para la expresión de temas determinados, implica una adaptación del lenguaje y, en consecuencia, del estilo métrico, a la variedad de personajes y a las situaciones, siempre cambiantes, de la comedia nueva.

De esta manera, la nueva poética del gusto y la reconfiguración del principio del decoro, fundamentan la mezcla y variedad de la comedia nueva. Paralelamente, el nuevo género constituye un ejemplo paradigmático de la heterogeneidad característica de la estética barroca, que incluye lo plural frente a la tradicional y elitista estética de lo exclusivo. Y es que, finalmente, y tras un proceso de revolución estética que hunde sus raíces en el Renacimiento⁹³, el gusto del público se impone y rompe el monopolio estético de una élite privilegiada, dando lugar a un nuevo concepto de estética en la que lo popular tiene cabida junto a lo culto.

Por otra parte, además del ya señalado carácter tragicómico, la comedia barroca española presenta otros aspectos que no se ajustan estrictamente a la normativa clásica. Así, en cuanto al uso de las unidades, Lope coincide con la tradición aristotélica al respetar la unidad de acción; reitera su “pérdida de respeto a Aristóteles” al negar la unidad de tiempo, y no nombra la unidad de lugar, invento de los aristotélicos del Renacimiento, no mencionada por Aristóteles:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,

⁹³ Véase, Sánchez Blanco, F. [1989: 395-409] “Los comienzos de una estética del gusto en el Renacimiento español”, en *Revista de Literatura*, nº 102.

quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe todo;
no hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;

(vv. 181- 192)

En todo caso, en la España barroca, como señala Rozas⁹⁴, sólo el grupo neoaristotélico, enemigo de Lope, defendía rígidamente el uso de tres las unidades. El resto de los clasicistas, “sólo son dogmáticos en la acción, no mencionan la de lugar, en general, y son flexibles en la de tiempo”.

Respecto a la división, Lope comenta la distribución en tres actos, con una duración de acuerdo con la “paciencia del auditorio”. Frente a los cinco de la tragedia clásica del siglo XVI, se fija en tres el número de actos de la Comedia nueva.

Otro rasgo destacable de la fórmula de la comedia nueva es el relativo al uso de metros. Como apuntaba más arriba, el principio del decoro conlleva una adaptación del estilo métrico a la variedad de personajes y a las situaciones, siempre cambiantes de la comedia, y, simultáneamente, las diferentes demandas del público se proyectan en el uso del verso, que se hace ahora más flexible para atender a los intereses de un público variado, culto y popular, no siendo, en todo caso, un estilo ni tan elevado como en la tragedia, ni tan vulgar como en algunos géneros menores. La adecuación del metro al género y la necesidad de responder a las demandas de público se reflejan en la métrica de la comedia, que ahora se hace variada. La polimetría es, pues, uno de los rasgos característicos de la comedia nueva, que surge como respuesta a las necesidades del propio género, pero no es un rasgo exclusivo de la comedia. Sobre esta cuestión insistiré más adelante en el epígrafe “La polimetría como contexto, práctica y principios de teorización”.

⁹⁴ Opus cit., pp. 86-97.

Claramonte conoce la práctica escénica como actor y director de escena, la escritura dramática como poeta y adaptador de textos, y las teorías dramáticas de preceptistas y dramaturgos, por las tertulias literarias que frecuentaba. No sigue las reglas de los doctos, no por desconocimiento sino que, acorde con la realidad de los nuevos tiempos, sigue los gustos del público. Nuestro autor está en la línea de artistas y pensadores de la época que, como Lope, ponderan el triunfo del ingenio sobre las normas clásicas aristotélicas. Por tanto, las pretensiones de los preceptistas dogmáticos, al igual que ocurre con la censura de los moralistas, no coartan la libertad y el sentido pragmático de Claramonte, como muestra en *El valiente*, una obra donde el “esforzado” es un esclavo negro.

Aunque a Claramonte la preceptiva dramática de la época debía importarles bastante menos que el rendimiento escénico, como decía, en los círculos literarios que frecuentaba tiene la oportunidad de conocer las distintas opiniones en torno a la teoría dramática y la práctica escénica. De modo que tendría noticia de las críticas a la comedia de los nuevos tiempos, como las vertidas por Cristóbal de Mesa, quien en sus *Rimas* (1611) defiende a Aristóteles como autoridad indiscutible: “Agora ya la simple gente moza, / de Aristóteles hace poco caso, / y todo lo confunde y lo destroza”⁹⁵; las lanzadas por el autor de *El Pasajero* (1617), el aristotélico y moralista Suárez de Figueroa, así como las de Cascales, acérrimo defensor de la poética clasicista como testimonian las *Tablas Poéticas*⁹⁶, entre otros. Igualmente pudo conocer los criterios de los defensores de la nueva comedia, como los Carlos Boyl, recogidos en su epístola *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (1616), o Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (1616), e incluso podía haber tenido ocasión de conocer el tratado de su admirado Lope en la academia del Conde de Saldaña, a la que ambos acudían, ya que como apunta Juan Manuel Rozas⁹⁷, el *Arte nuevo* fue escrito para dicha academia. Lógicamente se

⁹⁵ Sánchez Escribano- Porqueras Mayo 1972:165)

⁹⁶ García Berrio [1975: 28]: “Cascales llevó a su cima el defecto capital de la Poética clasicista, su desprecio por la consideración del tránsito del gusto artístico hacia nuevos derroteros”.

⁹⁷ *Opus cit.*, p. 51, en nota al pie.

identifica con el modelo de comedia que Lope defiende. Claramonte sabe que la fórmula creada por Lope funciona, que los corrales se llenan para oír sus versos, que el público goza con estas comedias.

Claramonte no necesita conocer los nuevos rumbos de la preceptiva dramática para darse cuenta que los tiempos cambian y los gustos del público también. En el caso de Claramonte, no sólo de trata de que la escritura dramática va por delante de la teoría. es que su propia práctica escénica va por delante de la escritura. Su oficio teatral, insisto, condiciona su escritura. E importa tener presente que en esa práctica escénica tuvo la buena estrella de contar con los textos de Lope, textos que representó y adaptó. En suma, Claramonte conoce el patrón literario creado por Lope, las características de la nueva comedia, su aceptación por parte del público y su rendimiento escénico y económico, lo que, obviamente, pudo ser de gran provecho en su faceta de escritor. Creo, por tanto, que la “receta del *Arte nuevo*”, pasada por la personalidad y el peculiar *uso escribendi* de Claramonte, ha de verse reflejada en de la escritura de *El valiente*, y por tanto en su prosodia.

D. LA POLIMETRÍA COMO CONTEXTO. PRÁCTICA Y PRINCIPIOS DE TEORIZACIÓN

Claramonte es poeta, y la comedia, además de teatro, poesía dramática. Conviene en este sentido atender a la relación entre poesía y escena, pues el verso es parte de la espectacularidad, y la comedia utiliza las mismas formas de la métrica literaria que el resto de las manifestaciones poéticas, con un similar desarrollo técnico y estético⁹⁸. Un rasgo que pone de relieve la vinculación de la comedia con el contexto métrico de la época es el uso de la polimetría. Esta variedad de metros, presente en la comedia y en otros géneros, expresa la acomodación de los moldes poéticos a una nueva estética abierta a lo heterogéneo, que surge como respuesta al ascenso de una poética del gusto, iniciada en el periodo renacentista⁹⁹. Ciertamente, el ascenso de una poética del gusto, que surge como respuesta a un gusto popular, abierto a la variedad y el cambio, que prefiere lo nuevo a la repetición de un modelo, provoca una ruptura con la estética normativa de la poética clásica, y una apertura a nuevos modelos estéticos y a nuevas vías de expresión, en las que junto a lo selecto, lo sublime y lo minoritario, tiene cabida lo natural, lo cotidiano, y lo popular. Desde esta perspectiva, la pluralidad de metros utilizados en la poesía del Siglo de Oro, en la que confluyen el verso español y el italiano, expresa el nuevo concepto del gusto, abierto a lo heterogéneo y en el que tiene cabida tanto lo culto como lo popular, para dar respuesta a un público ampliado.

No parece superfluo recordar que el florecimiento métrico del Siglo de Oro no surge de forma espontánea, sino como parte de un proceso iniciado en el XVI que se consolida plenamente en el XVII. Tratadistas y poetas desde fines del XVI se afanan en perfeccionar y reelaborar el material métrico heredado del periodo precedente, la tradición métrica castellana, de base octosilábica y la tendencia

⁹⁸ Véase en Ruiz Pérez [2001] un estudio de la polimetría de la comedia desde una perspectiva histórico crítica en la que el autor pone de relieve la estrecha relación del “arte nuevo” en lo tocante a su métrica con el desarrollo de este aspecto en otras manifestaciones poéticas, destacando en este sentido el paralelismo entre el “arte nuevo” y las “varias rimas”, entre la lírica y el teatro nacional.

⁹⁹ Véase Sánchez Blanco [1989: 395-409], “Los comienzos de una estética del gusto español en el Renacimiento”

italianizante, con la incorporación del endecasílabo y sus variadas estrofas, aceptada desde la publicación de las obras de Boscán y Garcilaso (1543). Se van desarrollando así los dos aspectos fundamentales de la métrica del periodo: la revitalización del octosílabo y la incorporación de los moldes italianos, en un proceso que llevará a la polimetría de la comedia, tras el paso de la prosa al verso, en paralelo a otras manifestaciones poéticas.

Ya en el último cuarto del s. XVI, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Cristóbal Virués y Cervantes¹⁰⁰ amplían el cuadro métrico de las comedias con la incorporación de la polimetría: junto a las formas octosilábicas de raíz popular, usadas por Juan de la Encina, Gil Vicente y Lucas Fernández y demás predecesores del teatro del Siglo de Oro, acogen en sus obras las estrofas italianas introducidas por los tragediógrafos de tendencia cultista como Jerónimo Bermúdez de Castro y Lupercio Leonardo Argensola.

Por las mismas fechas y fuera del ámbito teatral surgen ejemplos significativos de variedad estrófica, como en la novela pastoril, que funciona como cancionero donde los autores usaban la variedad métrica. Así se fija en el “cancionero” de la *Diana* (1558) de Montemayor, modelo ilustrativo de los diferentes metros, castellanos e italianizantes, usados en España a mediados del XVI. Cervantes en *La Galatea*¹⁰¹ (1585) utiliza coplas de arte mayor, estancias, octavas, liras, endecasílabos sueltos, coplas reales, sextetos alirados, tercetos y canciones octosilábicas de tradición trovadoresca, también intercala en otros lugares de la misma obra, varios sonetos, una sextina y distintos tipos de glosas. Lope, en *La Arcadia* (1598), amplía este repertorio al añadir, junto a las estrofas que acabamos de citar, endechas hexasilábicas, décimas, coplas castellanas, quintillas y motes de pareados. Y, como ejemplos de gusto y técnica, las más de cincuenta combinaciones diferentes que llega a utilizar el autor de la novela picaresca *La Pícaro Justina*.

Obviamente, a principios del XVII los dos sistemas, octosilábico y endecasílabo, han alcanzado un alto grado de variedad y flexibilidad, constituyendo una característica clave del periodo, que alcanza su punto culminante de la mano de

¹⁰⁰ Domínguez Caparrós [2002]

¹⁰¹ Trabado Cabado [2000]

Lope y Góngora, poetas a los que Claramonte respeta, y a los que dedica versos de admiración.

Las obras poéticas de estos grandes autores acogen esta multiplicidad métrica asociada al uso del verso español y al italiano y a sus variantes estróficas. En el caso de Lope, junto al ejemplo anteriormente citado de polimetría en *La Arcadia* y el obvio de su producción dramática, la variedad es patente también en el resto de su obra poética. Métrica italiana en sus sonetos o en las octavas de *La Dragontea* y *La Jerusalén conquistada*, junto a la poesía *natural* de los metros cortos tradicionales de las quintillas de *El Isidro* o de los romances, letrillas, villancicos y glosas. De la misma manera, el Góngora clasicista, en canciones, sonetos y en las octavas reales de la *Fábula de Polifemo y Galatea* o en las silvas las *Soledades*, aparece junto al Góngora más popular de romances y letrillas.

Dentro de esta pluralidad de metros del barroco, importa destacar la preeminencia del octosílabo, base métrica de nuestra poesía popular, de nuestros romances y de la poesía dramática de nuestro teatro clásico. Este amplio desarrollo de la métrica octosilábica lo respalda en gran medida el gusto popular por los romances, tradicionales o nuevos, cantados o leídos, dada la versatilidad y tono del octosílabo. Los romances nuevos, alcanzan gran auge a fines del XVI y principios del XVII, coincidiendo con los comienzos de Lope y Góngora que los componen y difunden abundantemente, junto a Cervantes o Liñán de Riaza. En estos romances nuevos, que circulan cantados y que se publican a partir de 1588 en la colección *Flor de varios romances nuevos*, puede destacarse el influjo de la poesía tradicional y colectiva. La publicación en 1600 del *Romancero general*, en el que se recoge la colección de la *Flor*, muestra la gran demanda social de este tipo de poesía.

Lope es también un obligado referente por su admirable contribución al progreso del romancero, en sus variantes prosódicas y métricas, de octosílabos y hexasílabos, elevando la categoría literaria de ambos géneros romancísticos dentro y fuera del teatro. Es fuera del ámbito teatral, con sus romances del moro Gazul, escritos en romance nuevo, y divulgados en 1583, donde logra su primer triunfo popular. La incorporación del romance en su teatro será más tardía, pero aumentará progresivamente hasta constituirse en el elemento métrico primordial de su

producción dramática. Según Morley y Brueton¹⁰², el poeta posiblemente comenzó a usar el romance en sus comedias en 1588, con una tendencia a aumentar constantemente hasta sustituir a las redondillas, como base métrica de la comedia, ya en el periodo comprendido entre 1609-1618. A partir de aquí, la importancia del romance en la versificación dramática de Lope será una constante que irá en aumento.

La gran época del romancero nuevo, que apuntaba más arriba, coincide con la recuperación del cultivo de la lírica popular por autores cultos, lo que podría ponerse en relación con la revalorización de lo villano en el teatro de Lope y, caso particular, con la reivindicación del negro en Claramonte, siendo significativo que este teatro, que dignifica las capas populares, sea escrito por autores que buscan un lugar en la sociedad. En este auge de lo popular que se está produciendo en estos años, la demanda social por las formas tradicionales narrativas corre paralela al entusiasmo por la lírica tradicional popular¹⁰³. En respuesta a esta demanda se produce un incremento del componente lírico, cantado, en el ámbito teatral y también en poesías no enmarcadas por un contexto dramático. Los autores se sirven de canciones de la lírica popular, que adoptan la forma de villancicos, letrillas, romances, romancillos, seguidillas, y las incorporan directamente, adaptan, o usan de inspiración para sus propias creaciones. Fuera del ámbito teatral, sirvan de ejemplo Góngora, que incorpora la popular letra “A la dina, dina, dina, dina, dina”, procedente de una canción de gitanos en los poemas dialogados dedicados a *La fiesta del Santísimo Sacramento*, y Quevedo en sus popularistas jácaras, inspiradas en letras picarescas del folklore popular.

La comedia responde ahora espléndidamente a esta demanda popular de poesía lírica, incorporando numerosas canciones, generalmente de sabor popular, que entran a formar parte de la trama argumental o sirven de inspiración para crearla. Como bien precisa Ruiz Pérez:

¹⁰² Morley y Brueton [1968: 118- 123]

¹⁰³ Noël Salomón [1983:339], en "Los significados de la comedia".

...en una cultura de base oral como la de la España barroca el público acude en gran medida a la comedia a oír poesía lírica (incluidos fragmentos para cantar),...la respuesta de la comedia a esta demanda es constituirse en una suerte de cancionero lírico que acoge formas métricas “englobadas” para engarzarlas en una trama argumental que surge de este estímulo o se pone a su servicio.¹⁰⁴

La inclusión de este componente lírico es una de las constantes más fértiles de la obra de Lope, que viene a poner de relieve la proyección de lo popular en su obra¹⁰⁵, aun en aquellas comedias más poéticamente cuidadas. En este sentido valga el ejemplo de *El caballero de Olmedo* en la que una copla tradicional que muchos conocían y que ya había utilizado en obras previas como *El Santo de Rosamburg*, le sirve de inspiración para crear una tragicomedia entera:

Que de noche
le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

En esta mirada al contexto métrico, necesaria para ubicar y entender la prosodia de *El valiente*, no pueden quedar al margen las piezas menores, que forman parte de lo que se viene denominando espectáculo total de la representación, y que vienen a colmar las demandas más populares del heterogéneo público del corral¹⁰⁶.

Como nos recuerda Asensio¹⁰⁷, en los géneros menores el verso va imponiéndose gradualmente sobre la prosa, al tiempo que se hace más variado, y van aumentando las escenas de música y baile, así como los recursos paródicos. En el primer decenio del XVII el entremés de *Melisendra* y el de *Los Romances*, que escenifican y parodian asuntos romanceriles, recogen las novedades apuntadas.

Cervantes sustituye la prosa por el verso en dos de los ocho entremeses publicados en 1615, incluye música al final en la mayoría y baile en cuatro de ellos.

¹⁰⁴ Ruiz Pérez, *opus cit.* pp. 76-77

¹⁰⁵ Díez de Revenga [1983]

¹⁰⁶ Ricardo Senabre [1988:131- 148] “El lenguaje de los géneros menores”.

¹⁰⁷ Eugenio Asensio[1971].

Con Quiñones el verso desplaza ya a la prosa de forma definitiva, asentándose los romances y las silvas como estrofas más comunes, al tiempo que la música y el baile son habituales y muchos se cantan íntegramente. Es ahora cuando este género alcanza su más amplio desarrollo.

Con Lope el uso de la polimetría alcanzará un elevadísimo nivel de perfección poética y escénica. La variedad métrica que acoge la fórmula lopesca responde simultáneamente a las características del contexto métrico y a las intrínsecas del propio género, la necesidad de atender a la heterogeneidad del auditorio y la que se explica por *el decoro poético* que la preceptiva exige, adecuación del metro a la variedad de temas, situaciones y de personajes de la comedia nueva.

En los versos del *Arte nuevo* dedicados a la cuestión métrica da una relación de las estrofas básicas que utiliza en su práctica teatral: décimas, sonetos, romances, octavas, tercetos y redondillas, formas métricas similares a las del resto de las manifestaciones poéticas, al igual que ocurre con las otras estrofas presentes también en sus comedias, como seguidillas, pareados, silvas, liras, etc., sin olvidar las numerosas canciones. Lope, en los mismos versos, aconseja el uso de las formas métricas en consonancia con la temática expresada:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando,
las décimas son buenas para las quejas,
el soneto está bien en los que aguardan
las relaciones piden los romances
aunque en octavas lucen por extremo,
son los tercetos para cosa graves
y para las de amor las redondillas.

(vv. 305-309)

Lope, siguiendo el principio horaciano del *decorum*, relaciona la polimetría de la comedia con los valores funcionales de los distintos metros. Con este precepto general, de adecuar la métrica a los modos sigue la línea establecida por la tradición clásica, y secunda la tendencia predominante en el Siglo de Oro de considerar las

cuestiones de la métrica en estrecha relación con la poética, como indican el Pinciano, Carvallo o Cascales.

En conjunción con la variedad y decoro, hay que señalar la eficacia expresiva y también pragmática de los consejos de Lope. A la eficacia expresiva atienden sus recomendaciones sobre el uso funcional de las estrofas, décimas para lo lírico, soneto para lo conceptual, romances y octavas para lo narrativo, tercetos en asuntos graves y redondillas para lo dramático; a la eficacia pragmática la secunda el uso de la variedad estrófica, al responder al gusto variado del público teatral.

La doctrina de la funcionalidad de Lope se entiende a la luz de los estudios de Rozas¹⁰⁸ no como una rígida receta, ni “invención de un momento”¹⁰⁹, sino como sabios consejos basados en su “experiencia e intuición”: Lope tiene una clara idea de los valores funcionales de cada estrofa y de la configuración que la tradición había dado a cada una “dentro y fuera del teatro”. Pero esta base tradicional no es estática sino variable, como pone de relieve Ruiz Pérez:

Ciertamente, no pueden tomarse las indicaciones como recetas rígidas, pero menos aún como apuntes sin sentido. Otra cosa es que este sentido se acomode a situaciones cambiantes y que el propio Lope juegue con los metros para dar respuesta adecuada al hilo de los tiempos.¹¹⁰

El manejo por Lope de los usos de las diferentes variantes métricas en base a los cambios de códigos se entiende desde una perspectiva más precisa, en los comentarios de Rozas y Ruiz Pérez, a cuyas páginas remito. No obstante, creo necesario resaltar el aspecto relativo al uso del octosílabo como base métrica de la comedia por ser un metro no marcado, *de grado cero* que los autores explican a partir de la relación entre el sentido que Lope atribuye a las redondillas para las cosas “de amor” y la lectura de esta función como valor no marcado de esta estrofa, al constituirse en la lógica base métrica de las comedias de capa y espada y de enredo, que giran en torno al asunto amoroso. Es este carácter de término no

¹⁰⁸ Rozas, *opus cit.*, pp. 123-132

¹⁰⁹ Morley y Brueton, *opus cit.*, p. 107.

¹¹⁰ Ruiz Pérez, *opus cit.*, p. 78

marcado el que asegura al octosílabo su posición hegemónica en la comedia; una posición que se mantiene cuando las redondillas sean sustituidas, primero por las quintillas y después por el romance.¹¹¹

Cuando Claramonte escribe el uso de la polimetría ya se había regularizado en la comedia y en el resto de la poesía. La obra de Claramonte puede situarse entre el corral y las teorías métricas. Su faceta de hombre de teatro lo familiariza con lo popular, pero no es ajeno a lo culto. Claramonte conoce los modelos literarios y las ideas estéticas del momento. Como vimos en el epígrafe sobre preceptiva, muy probablemente conocía el *Arte nuevo*, incluso podría haber leído las *Tablas poéticas* de Cascales¹¹². Claramonte conoce los modelos y los usos, y debió de aprovechar de su práctica escénica dos reglas que determinan la funcionalidad del modelo de la comedia. Una de ellas, el valor de lo sensorial, la llamada a los sentidos en relación con lo auditivo, el uso de determinados ritmos; la otra, el valor de la tradición de lo culto, la adecuación del metro al género. Porque la eficacia escénica de la polimetría se basa tanto en la capacidad de Lope para acomodar los valores funcionales de los distintos metros a las situaciones, siempre cambiantes, de la comedia, como en su especial sensibilidad para el uso de otros valores más sutiles: los efectos de ritmo y

¹¹¹ Sobre la funcionalidad de las estrofas y su evolución, véanse los citados estudios de Rozas y Ruiz Pérez.

¹¹² En *La Letanía* Claramonte cita varios personajes destacados en las letras y la poesía, entre ellos a Cascales en las quintillas dedicadas a la ciudad de Murcia.

*O de un Ferrer, o un Cascales,
de un Ervás Torubio, y Cano,
que aunque en ciencia desiguales
son en la cítara y mano
Demodocos inmortales*

En el *Enquiridión de los ingenios invocados*, colocado al final de la *Letanía*, vuelve a dar noticia del autor de *las Tablas*: “Cascales maestro del arte poética, natural de Murcia.”. Quizá Claramonte conocía la obra bien por sus estancias en Murcia o en Madrid; García Berrio [1975:12] en su estudio sobre *las Tablas Poéticas* indica que la obra fue “escrita más de diez años antes de su publicación y posiblemente conocida por Lope de Vega y su cenáculo artístico de Madrid”.

musicalidad y la armonía de sonido y sentido, ligados a un conocimiento intuitivo del funcionamiento de la métrica.

Claramonte como poeta y profesional de la escena tuvo oportunidad de constatar que estos valores auditivos refuerzan el éxito de la comedia al responder a las expectativas de un público que acudía en buena medida al teatro a oír verso y al que se le supone bastante capacidad para captar la musicalidad y el ritmo. No es extraño pensar que el oído del público estaría acostumbrado a asociar las variantes métricas a los cambios de códigos en el transcurso de la pieza. Así, por ejemplo, el paso de redondillas a octavas estaba asimilado a un cambio de una situación más ligera a una más grave o al paso de una intervención del gracioso a la de un personaje noble; de igual manera, el cambio de ritmo y musicalidad que supone el paso de redondillas a décimas, el oído lo identificaba ya como el paso a una situación más lírica

Esta circunstancia habrá de verse reflejadas en la prosodia de una obra como *El valiente negro en Flandes*, que responde a las características de la comedia como género auditivo, lo que viene avalado por el hecho de constituir el octosílabo la base métrica dominante, con un amplio predominio del romance, a lo que hay que añadir la inclusión de elementos líricos, cantados, e incluso la utilización del molde versal octosilábico para titular la pieza.

Poco antes de que el gusto popular incline el teatro en el corral del lado de lo visual¹¹³, Claramonte, en esta obra, apuesta por una comedia donde sigue primando lo auditivo. Claramonte apela al oído de un público popular quizá potenciando aquellos aspectos de la prosodia que aún garantizaban el éxito de la pieza en el corral. A nuestro autor, desde su experiencia directa sobre las tablas, se le puede suponer la capacidad de conocer y saber utilizar aquellos recursos capaces de captar la atención de un público mayoritario, cuyos gustos y reacciones habría de conocer bien.

¹¹³ Véase ASENSIO, E. [1989: 229-248] *Tramoya contra poesía, Lope atacado y triunfante (1617-1622)*: donde el autor analiza la pugna en el teatro entre lo audiovisual y lo auditivo, provocada por una inclinación del gusto popular hacia el desarrollo técnico introducido por los escenógrafos italianos, paralelo al declive de Lope a partir del 2º cuarto del XVII y al gran cambio generacional que se está produciendo en la escena.

E. ANÁLISIS DRAMÁTICO

El valiente negro en Flandes es una comedia sobre un hombre negro que quiere ser soldado y que gracias a su voluntad y esfuerzo consigue pasar de esclavo a héroe, superando las injusticias de una sociedad racista y fuertemente jerarquizada donde los privilegiados hacen gala de su inmoralidad. El valiente Juan encontrará en la carrera militar el medio ideal de promoción social y el acceso a la honra, consiguiendo su heroico propósito en el contexto de la guerra de Flandes. La obra muestra, por tanto, la dimensión de la honra de mayor contenido social, la honra entendida como valoración de los individuos o colectividades en función de la mayor o menor utilidad social de determinadas actividades o acciones. Claramente conecta de este modo con las corrientes ideológicas más avanzadas, y con los intereses y aspiraciones de la monarquía y del pueblo llano¹¹⁴.

La acción de la primera jornada transcurre en Mérida, durante una tarde y una noche, para acabar al alba, y después en Flandes. La segunda jornada se desarrolla en Flandes; y la tercera, de nuevo en España en la Corte y en Mérida otra vez, cerrando el círculo de la trama.

La primera jornada comienza introduciendo de golpe el planteamiento dramático. La obra arranca con una escena de enfrentamiento de Juan con don Agustín y sus soldados, que se burlan del esclavo negro que quiere ser soldado. Esta manera de situar la acción desde el principio contribuye al ritmo dinámico que caracteriza la pieza, en la que predominan la acción y el movimiento.

Juan, huyendo de los soldados, que pretenden agredirle, se refugia en casa de doña Leonor y gracias a la intervención de ésta se libra del castigo. La dama conoce así al capitán don Agustín, a quien se entrega bajo promesa de casamiento. Burlada y abandonada, decide marchar a Flandes tras el Capitán para recuperar su honor. Por su parte, Juan consigue la libertad de su dueña, doña Juana, y anuncia también su partida a Flandes. Se anticipan así sucesos de la intriga.

¹¹⁴ Sobre la práctica militar como medio de promoción social para aquellos que no pertenecen a la nobleza véase GUTIÉRREZ NIETO [1981: 882-895]

Hacia la mitad del primer acto la acción se traslada a Flandes. De nuevo Juan de Mérida habrá de enfrentarse a don Agustín y los soldados, que no lo admiten en su compañía. Pero en Flandes consigue que el duque de Alba le dé la oportunidad de demostrar su valía. Logra su primer objetivo, ser soldado, al tiempo que vence y humilla a su principal oponente, don Agustín.

La intriga amorosa se traslada también a Flandes. Doña Leonor, usando un nombre falso, Esteban, y vestida de hombre, esconde su verdadera identidad y va a Flandes en busca de don Agustín, acompañada por Antón.

Quedan expuestos los ejes básicos de la acción: quiénes son los personajes principales, la relación entre ellos, sus conflictos básicos y sus aspiraciones u objetivos.

La segunda jornada continúa en Flandes. Juan, tras abortar un motín de capitanes y sargentos, realiza tales hazañas, que cambia el curso de la guerra, consiguiendo la victoria para España. Raptó al Príncipe de Orange y lo lleva ante el Duque. Juan es incluso invitado a la mesa del Duque y el príncipe de Orange en la cena de Navidad, donde se pactan las condiciones de la paz y la retirada de los flamencos, entre adulaciones al negro.

Leonor descubre a Juan su verdadera identidad y le pide que le ayude a reparar su honor, en pago por el favor que ella le hizo cuando lo libró del ataque de los soldados. Juan le asegura que obligará a don Agustín a casarse con ella en Mérida

En la tercera jornada la acción se traslada a España, primero a la Corte y después a Mérida. Juan en la Corte, acompañado por doña Leonor y Antón, espera ser recibido por el rey. En la demora, se enfrenta a un grupo de cortesanos que hacen extraños ruidos para ridiculizar a los dos negros¹¹⁵. El Duque ataja la situación y lleva al ahora “Juan de Alba” ante el rey. Es la apoteosis del héroe. Honrado por el monarca, declara no quedarle nada más que pedir o recibir de la fortuna. El duque

¹¹⁵ Aprovecha Claramonte estas escenas de matiz escatológico, próximas al entremés, para presentar el ambiente de “hermosos” y “lisonjeros” que pululaban por la Corte, a los nobles de vida improductiva. Estos temas en el reinado de Felipe III, con la aparición de los privados y la decadencia, eran de obligada aparición en la propaganda política y social que el teatro barroco conllevaba.

comunica a Juan que el rey le ha nombrado maese de campo general y le da seis mil ducados de renta.

Concluye la fábula principal: Juan ha cumplido plenamente su objetivo, dando nuevo aumento y calidad a su raza y consiguiendo grandes triunfos para la corona en Flandes. Ha sido confirmado como héroe por el propio rey, obteniendo los puestos más altos de la escala militar, fortuna y riqueza.

A Mérida llega victorioso Juan de Alba. Obliga al Capitán a anular su boda con doña Juana y a casarse con doña Leonor. El nuevo general pone su dinero a disposición de su antigua dueña, doña Juana, para que se case con quien quiera.

Acaba así la intriga amorosa, que queda enlazada con la fábula principal, realzando aún más la figura del protagonista. Se completa el círculo de la comedia iniciado con los conflictos planteados en las escenas del comienzo de la obra. “El valiente negro” da la última lección a su principal oponente, teniendo incluso un papel reparador del orden social al restituir la honra perdida a D^a Leonor.

Como acabamos de ver, la comedia tiene dos acciones. La acción principal se centra en la figura del protagonista, presentando la progresión de sus hazañas en el mundo militar hasta cumplir su propósito. La segunda se inserta en la primera como intriga amorosa complementaria, sin tener una importancia primordial para la fábula general, pero viene a reforzarla contribuyendo a engrandecer la figura del héroe. Las dos intrigas terminan por converger en una sola y misma dirección.

1. Temática

El planteamiento general de Claramonte en la obra, el tema de la igualdad de todos los hombres frente a los prejuicios racistas y de sangre, se concreta en la pieza ideológicamente con la defensa de la utilidad social sobre los privilegios de cuna. El autor se hace eco de la preocupación general, y en su obra presenta una protesta contra los privilegios de la nobleza, a la que se culpaba de los reveses militares, políticos y económicos de España y su imperio europeo.

La propuesta dramática de Claramonte consiste en presentar un héroe militar procedente de la clase más baja, frente a un antihéroe de clase noble. Esta nueva orientación altera significativamente el tradicional tratamiento del personaje *humilis*, al que ahora se le hace protagonista de la acción dramática y portador de atributos antes reservados a los personajes altos, a la nobleza. Un cambio similar puede apreciarse, a partir de 1606-1610 en las comedias de villanos, como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* o *La dama del Olivar*, entre otras. En este tipo de comedias, al igual que ocurre en *El valiente*, el honor, en su doble acepción de honor y honra, y la dignidad del individuo están en función de su utilidad social. Este planteamiento novedoso no es ajeno al cambio ideológico que se está operando en una parte importante de la opinión pública como respuesta a las circunstancias reales de crisis. El teatro, con este tipo de obras, se muestra sensible, también en esta época, con la realidad histórica y eleva la categoría social de aquellos individuos que, con su ocupación, contribuyen a la buena marcha de la sociedad.

Claramonte, como dramaturgo con conciencia de su época, traslada la acción al pasado para evidenciar el desorden del presente. Los episodios militares de *El valiente* suceden en Flandes en tiempos de Felipe II, y en ellos el autor mezcla realidad y fantasía. Utiliza hechos históricos conocidos por sus contemporáneos, como el triunfo de D. Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba, en la campaña de 1568, pero oculta sucesos importantes, como el fracaso final del Duque de Alba en la empresa, y trastoca e inventa otros¹¹⁶. De este modo, resalta los momentos gloriosos de pasado que contrastan con la situación de su presente. Si la obra se representó en 1612, probablemente Claramonte la escribió cuando la Tregua de los doce años, firmada en 1609, era materia de debate entre sus contemporáneos.

1.1 Tipos actorales

Como veíamos en el epígrafe dedicado a “las compañías de título”, los actores y actrices de dichas compañías estaban especializados profesionalmente en

¹¹⁶ Véase G. Parker [1989] donde el historiador analiza el conflicto bélico entre España y Flandes. También VV. AA. [1982, V. 11: 49-152] *El ocaso de la hegemonía española* .

determinados papeles: primera, segunda, tercera, cuarta dama; primer, segundo, tercer galán; primer, segundo gracioso o figura del donaire; primer, segundo barba; vejete. Esta especialización permite establecer una estrecha correspondencia entre esta composición de la compañía por papeles y las *dramatis personae* de la comedia del Siglo de Oro y, paralelamente, entre los tipos actorales y los personajes de la comedia nueva¹¹⁷. De esta manera, como señala Evangelina Rodríguez “se consolida un mapa de tipos o figuras de asombrosa perdurabilidad, precisamente porque está inducida desde una fuerte jerarquía dentro de la compañía y, a su vez, desde una fuerte imposición del *dramatis personae* de los géneros de la comedia nueva”¹¹⁸.

Junto a las señaladas hay que añadir otro tipo de figuras que aparecen mencionadas en las comedias como *gente, acompañamiento, criados, soldados, alguaciles, etc.* estableciéndose también, en este sentido, una relación, entre el número de personajes de las obras y la magnitud de las compañías. Sobre la base de estos modos de composición, se crea una fórmula teatral de economía dramática que posibilita a las compañías llevar en su repertorio un número considerable de piezas. Ilustrativo en este sentido es el contrato que Claramonte establece con su compañía, formada por once representantes, el 9 de junio de 1614, en el que se recoge la obligación del *autor* “de dar para que las represente la dicha compañía hasta quarenta comedias y todas las demás que la dicha compañía pidiere...”; poder representar un repertorio tan amplio de piezas con el elenco contratado, once representantes, sólo es posible si Claramonte dispone de una tipología actoral especializada profesionalmente en la representación de unos determinados personajes, que son los que van a aparecer en el esquema de papeles de las distintas comedias.

En caso de *El valiente* la correspondencia entre la tipología actoral de la época y los personajes principales de la comedia estaría establecida así: primera

¹¹⁷ Son interesantes las referencias metateatrales que informan sobre los tipos establecidos y los códigos de interpretación: en *Pedro de Urdemalas* de Cervantes, tercera jornada: “grave anciano, joven presto, / enamorado compuesto /, con rabia si esta celoso”. También Lope en el *Arte nuevo*. “ Si hablase el Rey, imite cuanto pueda / la gravedad real, si el viejo hablara / procure una modestia sentenciosa; / describa los amantes con afecto /que muevan con extremo a quien escucha”.

¹¹⁸ Evangelina Rodríguez, [1998: 534]

dama, doña Leonor; segunda dama, doña Juana; primer galán, Juan; segundo galán, el capitán don Agustín; figura del donaire, Antón; primer barba, el duque. A esta constelación básica de tipos actorales / personajes, hay que añadir el resto del reparto de la comedia. Curiosamente, en el reparto que encabeza la comedia en la *princeps* se indican sólo parte de los personajes que aparecen en la pieza, introducidos con la típica expresión “Hablan en ella las personas siguientes”, referencia metateatral que pone de relieve la consideración de la comedia como género auditivo, y por tanto la importancia de la oralidad en la configuración del reparto. Los personajes a los que se hace referencia son:

El Capitán don Agustín	Doña Leonor
Un Alférez	Doña Juana dama
Sargento Barrientos	Elvira criada
Juan de Mérida Negro	Isabel criada
Un criado	Antón negro
Dos capitanes	El Duque de Alba
Dos soldados flamencos	

Se menciona, pues, a quince personajes, pero en la obra aparecen también: el rey don Felipe; don Juan, viejo; el príncipe de Orange, Mons. de Vivanblec; Mons. de Vila; Lanstrec; don Gómez; don Pedro; don Martín; don Francisco; el gobernador; un criado; dos caballeros; dos alabarderos. Son, por tanto, quince más, el doble de los que figuran en el reparto, una treintena en total, y a estos hay que añadir, por un lado, la presencia de los músicos, función ésta que solían realizar los propios actores, y, por otro, la de soldados sin texto y cuyo número no se especifica porque forman parte de la *comparsa*, estando el número de sus miembros en función de las posibilidades de la compañía.

Probablemente, en concordancia con la fórmula de economía dramática apuntada anteriormente, el reparto en la *princeps* indique el elenco necesario para poder representar la pieza, ya que el número de *personas* que encabezan el reparto, quince, no dista de la media de miembros de las compañías, que en este periodo suele ser de dieciséis. Tengamos en cuenta que, siguiendo la práctica habitual en la

época, los actores y actrices podían representar varios papeles y los miembros de la *comparsa*, los meritorios de hoy, hacían los papeles de relleno, en el caso de *El valiente*, los soldados. De hecho, como puede comprobarse, es posible representar *El valiente* con una compañía de quince miembros. En efecto, en la pieza no hay ninguna escena en la que coincidan todos los personajes que aparecen a lo largo de la misma, siendo posible incluso representar las dos escenas en las que intervienen un mayor número de personajes con el elenco indicado en el reparto de la *princeps*, once actores y cuatro actrices. Una de estas escenas es la décimo octava de la segunda jornada, que requiere de ocho actores y una actriz para representar las nueve figuras que la conforman y que son: Juan, el príncipe de Orange, el Duque, el Sargento, D. Agustín, D^a Leonor, Antón, Capitán 1^o, Capitán 2^o; junto a estos personajes el texto indica también la presencia de capitanes, soldados y músicos, cuyo número no se precisa. La otra escena es la final de la obra, que aglutina a un mayor número de personajes, pero puede representarse también con un elenco mínimo de quince actores, ya que esta escena reúne a diez personajes concretos, D. Agustín, D^a Juana, D. Juan, Juan de Alba, Antón, D^a Leonor, Caballero 1^o, Caballero 2^o, Criado, el Gobernador, a los que hay que añadir la presencia de músicos y de “toda la compañía”, pero tampoco en este caso se especifica el número de personajes que componen ambos grupos. Por tanto, son necesarios ocho actores y dos actrices, para representar a los diez personajes mencionados; el resto de papeles, cuyo número no se especifica, se repartiría entre los miembros de la compañía, pudiendo variar el número de personajes de la escena en función de las posibilidades de la misma.

3. Personajes principales

Como apuntaba más arriba, la serie de *dramatis personae* de *El valiente* concuerda con los personajes típicos de la comedia nueva: el galán, la dama, el poderoso, el gracioso o figura del donaire, la criada, y personajes de relleno, que en

este caso son, fundamentalmente, soldados. Veamos a continuación las características y funciones de las figuras principales:

Juan de Mérida. Es el protagonista de la historia y es un hombre negro. Juan, esclavo, quiere cambiar su condición social y su suerte por medio de la gloria militar. Su mayor deseo es ser soldado y servir al rey de Flandes. Se encontrará con el rechazo del capitán D. Agustín, su principal oponente, y del estamento militar; no obstante, conseguirá su objetivo.

Juan de Mérida es un personaje central atípico, que se aparta de la figura del negro “gracioso”, que venía repitiéndose en el teatro español desde la época de Gil Vicente y Lope de Rueda. Juan no acepta su condición de esclavo, defiende su dignidad, su color y su libertad. Otra de sus características es que habla castellano correcto. Sin embargo, hay escenas humorísticas en las que bordea la caracterización de cualquier gracioso negro, como en el caso de sus conversaciones con Antón¹¹⁹.

Antón. Con este personaje, que acompaña primero a D^a Leonor y posteriormente a Juan en condición de sirviente, Claramonte recurre a la figura del negro “gracioso”, que se caracteriza por su habla de “negros” y su actuación cómica. Antón es primario, lo que le interesa es comer, y utiliza un lenguaje muy escatológico y lleno de incorrecciones que a veces parece ininteligible.

Claramonte utiliza el contraste Juan / Antón para resaltar la dimensión heroica de un hombre negro, frente al negro estereotipado. La diferencia entre ambos tipos de papeles queda netamente establecida por medio de la caracterización lingüística; el negro protagonista se expresa con educada corrección, y el típico negro “gracioso” presenta los rasgos de caracterización lingüística propia del habla de “negro”. Entre estos rasgos destacan, por su frecuencia, los de orden fonético, como las sustituciones consonánticas como *neglo* por “negro”, *branco* por “blanco” o *turo* por “todo”; aparece también con frecuencia el apócope de la “s” como en

¹¹⁹ Sobre la figura del negro en el teatro del siglo de Oro véase: Baltasar Fra Molinero [1995], incluye un interesante análisis de la figura del negro gracioso en el epígrafe “El negro como objeto de risa: elementos de un estereotipo” (pp. 19-53). Véanse también los estudios realizados por Frida Weber de Kurlat, [1970: 337-359] “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación” y de Juan R. Castellano [1961: 55-65], “El negro esclavo en el entremés del siglo de Oro”

vimo por “vimos”, o *damo*, por “damos” y la epéntesis de un nasal, como en *den* por “de”, o *angora* por “ahora”. En la morfología y la sintaxis destaca sobre todo la falta de concordancia entre género y número, así como la confusión de tiempos y personas en las conjugaciones verbales.

El capitán D. Agustín. Es el antagonista de Juan. D. Agustín; enemigo del protagonista desde el primer verso de la comedia, será vencido y humillado por el valiente, quien, además, le obligará a reponer su honor a D^a Leonor. Claramonte presenta a un militar de la clase noble como el antihéroe. Este personaje cobarde, fanfarrón y mentiroso, hombre alinado y burlador de mujeres, recuerda al arquetípico *miles gloriosus* y al Capitano de la Comedia del Arte.

D^a Leonor. Es la dama noble enamorada. Junto a D. Agustín forma la pareja de amantes de clase alta. Engañada con promesas de casamiento, pierde su honra y es abandonada por D. Agustín. Disfrazada de paje y con nombre falso, Esteban, va a Flandes tras D. Agustín para reparar su honor. Y lo conseguirá gracias a la intervención de Juan. Destaca en el personaje el paso de dama deshonrada a de mujer vestida de hombre¹²⁰ que juega al equívoco sexual. Claramonte utiliza el personaje de la dama con disfraz varonil en escenas típicas del entremés, mostrándola descarada y vulgar, acompañada del negro gracioso. Aprovecha a un tiempo, en este tipo de escenas, dos figuras muy del gusto popular: la mujer vestida de hombre y el “negro gracioso”.

El Duque de Alba. Es el modelo de general valeroso y noble. Claramonte destaca el lado más positivo de las hazañas militares de este personaje histórico, centrando la acción militar de la pieza en el éxito de la campaña de 1568, en la que, efectivamente, el duque venció al de Orange y sus aliados. No obstante, incluye datos distintos de la verdad histórica, como la partida hacia Flandes por mar desde Portugal, quizá para evocar la última hazaña militar del duque, decisiva, en la guerra de Portugal de 1580, y ensalzar aún más su figura.

¹²⁰ Véase, Carmen Bravo Villasante [1955] *La mujer vestida de hombre en teatro español: siglos XVI y XVII*, estudio crítico sobre la recurrencia al personaje femenino disfrazado de hombre en algunas obras de teatro del Siglo de Oro de autores tan representativos como Lope, Tirso o Calderón.

La presencia del Duque de Alba fuera de España, representante máximo de la autoridad real, supone el cambio de fortuna del héroe y el inicio del orden justo. La relación entre Juan y el Duque, pareja de extremos en la escala social, simboliza la alianza entre el representante del rey y el pueblo llano, tesis expuesta por el teatro barroco en múltiples ocasiones. Los diálogos entre el Duque y Juan abundan en alabanzas de sus respectivas personas, subrayados con numerosos juegos metafóricos en torno al juego conceptual blanco / negro.

El rey. En la persona de Felipe II, el rey es el garante de la justicia y el orden. España resulta al final una sociedad “perfecta” en la figura de la realeza, capaz de resolver las injusticias causadas contra los de abajo.¹²¹

4. Esquema de relaciones

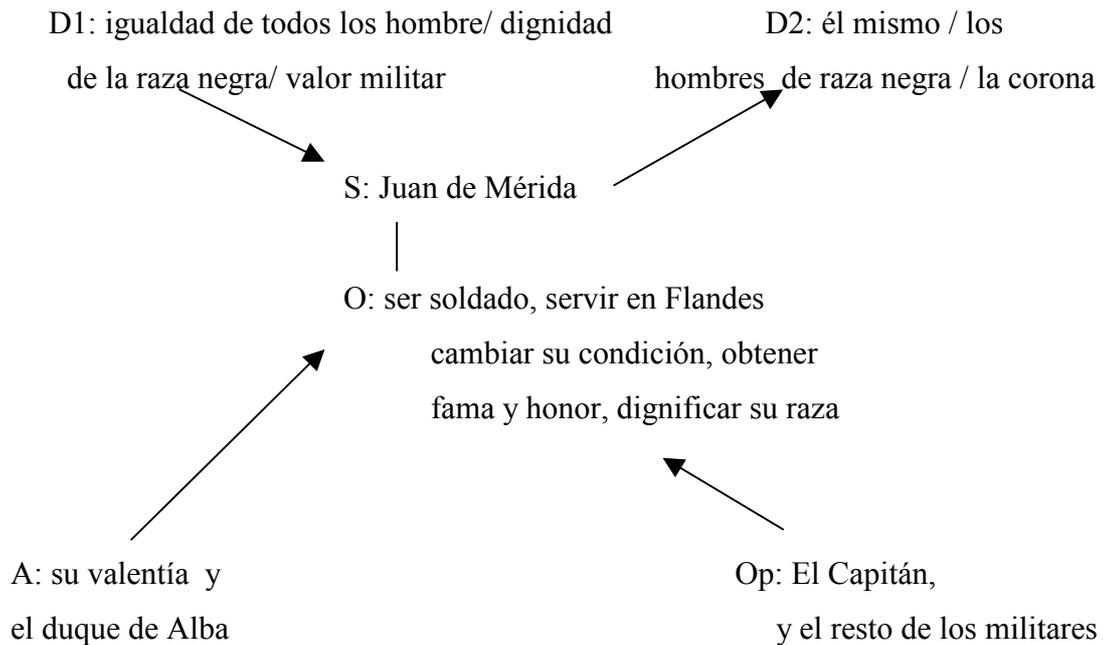
Los esquemas de relaciones, que veremos a continuación, tienen por objeto mostrar las funciones actanciales representadas por las figuras principales en base al modelo actancial propuesto por Greimas y Anne Ubersfeld¹²². Son dos, el esquema general de la comedia que recoge las funciones actanciales de la historia principal,

¹²¹ No obstante, al principio de la obra Claramonte defiende, por boca del protagonista, la dignidad del individuo por encima del rey si éste abusara de su autoridad: “...Palos jamás / este negro consentió / de nadie; y cuando el rey fuera / el que los palos me diera, / así le matara yo.”

¹²² J. A. Greimas [1966, 1970] y A. Ubersfeld [1989:48-76]. También, K. Spang [1991: 102-117] Recordemos que el actante es sobre todo una función de historia dramática (o narrativa); una categoría que hay que situar en la estructura profunda del relato no teniendo más existencia que la lógica y teórica en sus interrelaciones funcionales. El modelo actancial propuesto por Greimas lo integran seis actantes en las siguientes relaciones binarias: el *Sujeto* (S), quien emprende una acción para obtener lo que se propone y el *Objeto* (O), aquello que pretende conseguir; el *Destinador* (D1) o la persona o ente abstracto que impone la tarea al S, y el *Destinatario* (D2), quien se beneficia de la acción del S (coincidiendo frecuentemente con él); el *Ayudante* (A), que facilita al S la consecución del O y el *Oponente* (Op), que obstaculiza la acción.

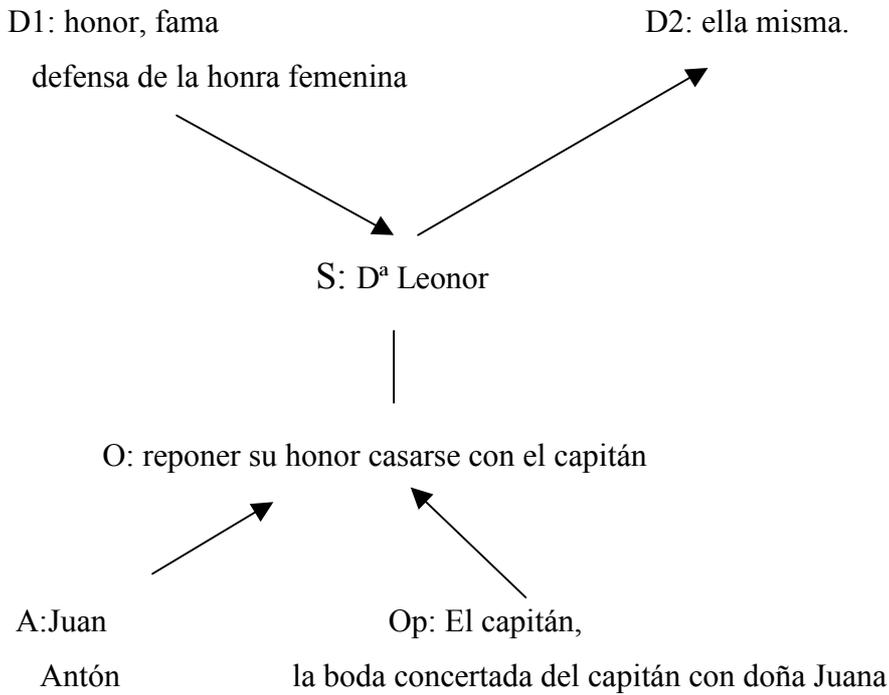
junto a un esquema complementario que expone las funciones actanciales de la historia secundaria. Queda fuera del ámbito de este estudio un análisis actancial exhaustivo.

- Esquema general de la comedia:



Expresadas como una relación sintáctica el esquema anterior muestra las siguientes interrelaciones: convencido del derecho a la igualdad y dignidad de todos los hombres y movido por su valor militar, Juan, un hombre de raza negra, desea ser soldado y servir en Flandes para mostrar su valía, y obtener fama y honor, cambiando así su condición social y la de su raza, lo que beneficia a él mismo, a la raza negra y al propio rey. En esta tarea será apoyado por el duque de Alba, pero tendrá como oponentes al resto de los militares, principalmente al capitán don Agustín

-Esquema complementario:



El esquema muestra las siguientes interrelaciones: movida por la gran estimación de la honra en la mujer, doña Leonor aspira a reponer su honra, en beneficio de ella misma, casándose con el capitán don Agustín. Contará con la decisiva ayuda de Juan, que obligará a casarse al Capitán, pero también de Antón que la acompaña en su propósito. Su principal oponente es el Capitán y la posible boda de éste con doña Juana.

F. ANÁLISIS MÉTRICO.

El análisis métrico de *El valiente* parte de un estudio pormenorizado de carácter cuantitativo, necesario para obtener los datos que permitan determinar los valores prosódicos y la funcionalidad dramática de la versificación en esta pieza de Claramonte.

En cuanto al método utilizado en el análisis métrico que se ofrece en las figuras siguientes, conviene tener en cuenta las siguientes matizaciones:

-Las canciones se incluyen en el recuento de versos y porcentajes. No sigo, por tanto, el criterio establecido por Morley y Bruerton [1968: 27] en su estudio sobre la cronología de las comedias de Lope de no incluir las canciones en los porcentajes por ser “formas incidentales que no tienen relación con la cronología”, salvo “cuando una canción incluye parte de una estrofa que se continúa con el diálogo o viceversa”, que la cuentan como estrofa. Para el presente estudio sobre la métrica de *El valiente* la presencia de las canciones, pese a ser poco significativa cuantitativamente, es importante desde la perspectiva de la funcionalidad de las mismas en la arquitectura dramática de la obra, razón ésta por la que incluyo las canciones en los porcentajes.

-Cuando una canción forma parte de una estrofa que se continúa en el diálogo, no se hace distinción entre ambas partes.

-En cuanto a las estrofas defectuosas:

-Cuando una estrofa incluye algún verso defectuoso en cuanto al número de sílabas, se considera normalizado en el recuento de versos y porcentajes basado en la medida silábica, y se excluye en el recuento de versos y porcentajes basado en la estructura rítmica.

-Los versos interpolados se cuentan como parte de las estrofas en la que se incluyen para regular defectos métricos.

- Los versos interpolados, entre dos tiradas de estrofas diferentes, se cuentan como parte de la primera tirada.

1. Tipología métrica.

1.1 Versos

Tabla 1. Cómputo de versos.

Jornada	pentasílabos	hexasílabos	heptasílabos	octosílabos	endecasílabos	dodecasílabos de 7-5	total
1ª	4 0'4%		26 2'4%	961 88'6%	94 8'7%		1085 41'9%
2ª		50 5,2%	21 2'2%	738 77'3%	146 15'3%		955 36'9%
3ª			24 4'4%	497 90'5%	24 4'4%	4 0'7%	549 21'2%
Total	4 0'15%	50 1,9%	71 2'7%	2196 84'8%	264 10'2%	4 0'15%	2589

Gráfico I: Porcentaje total de versos.

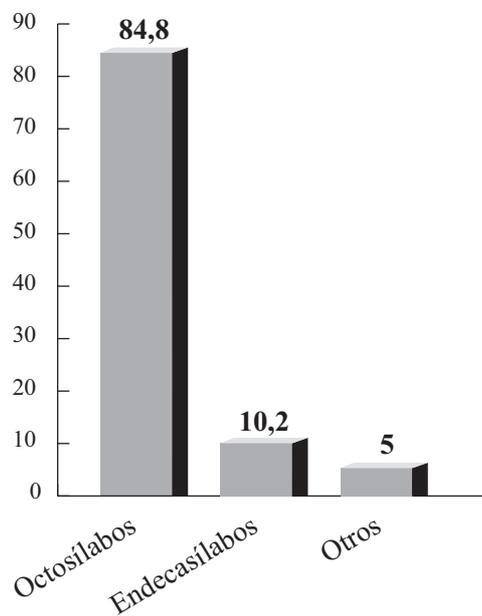


Gráfico II: Porcentaje total de versos I.

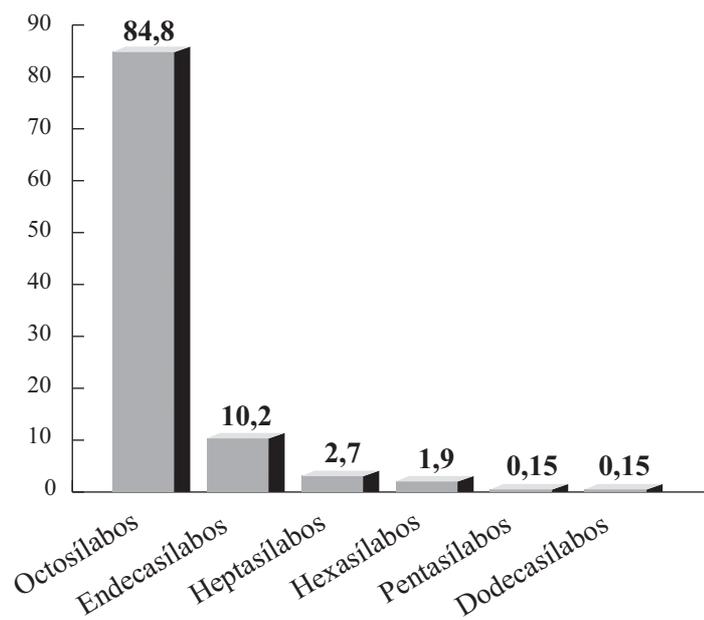
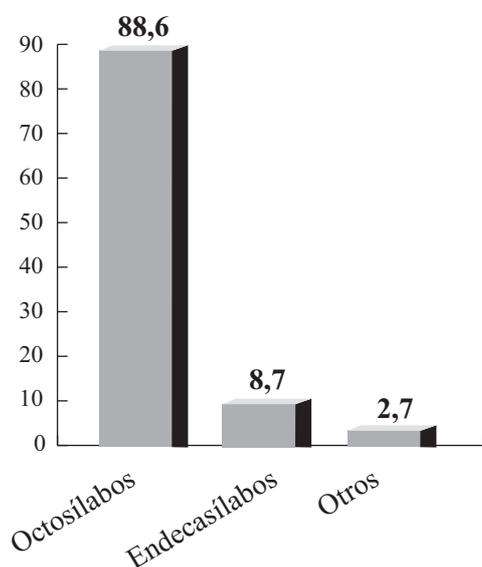
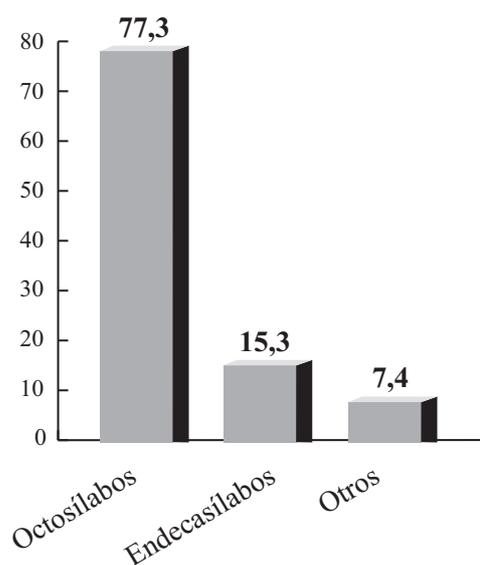


Gráfico III. Porcentaje de versos Jornada I.



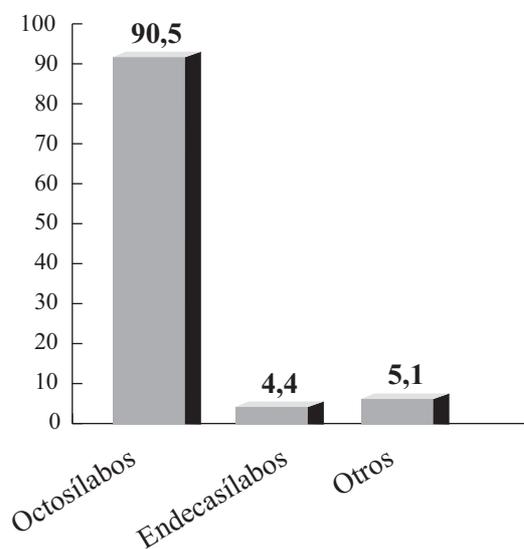
Otros: heptasílabos y pentasílabos, no aparecen como versos independientes. Los heptasílabos se encuentran en forma de quebrados del endecasílabo y, en combinación con los pentasílabos, en forma de seguidillas. Remito a análisis posterior.

Gráfico IV. Porcentaje de versos Jornada II.



Otros: hexasílabos en romancillo y heptasílabos en forma de quebrados del endecasílabo. Remito a análisis posterior.

Gráfico V: Porcentaje de versos Jornada III.



Otros: heptasílabos en forma de quebrados del endecasílabo y dodecasílabos de 7-5. Remito a análisis posterior.

La tabla I se recoge los siguientes datos: la fila superior muestra los distintos tipos de versos que aparecen en *El valiente negro en Flandes*; las tres filas siguientes muestran la distribución de las distintas clases de versos en cada una de las tres jornadas, en totales y porcentajes, así como el número total de versos de las jornadas y el porcentaje de los mismos en el conjunto de la obra; la última fila recoge el número total y porcentual de versos de cada clase que aparecen en el conjunto de la obra, así como el número total de versos que componen la comedia.

El valiente negro en Flandes, tiene 2589 versos, extensión similar a las obras históricas de Lope, que, como señala Rozas¹²³, suelen ser cortas. Las tres jornadas en que se divide la obra presentan diferencias en cuanto al número de versos, destacando la desproporción de la tercera jornada, mucho más corta, respecto a las dos. La primera jornada, tiene 1085 que suponen el 41'9% del total de la obra; es la más larga. La segunda jornada tiene 955, el 36'9%, y en la tercera se aprecia una notable disminución del número de versos, 549, el 21'2%.

En cuanto a la proporción de los distintos tipos de metros, como muestran los gráficos I y II, de los 2589 versos, 2196 son octosílabos, el 84'8 por 100 del total de la comedia. El endecasílabo, con 264 versos y un porcentaje del 10, 2 %, ocupa el segundo lugar. El resto de las variedades agrupan 129 versos, y suponen el 5 por ciento. En este último grupo se incluye la siguiente tipología: el heptasílabo con 71 versos y el 2'7%, no aparece como verso independiente sino agrupado en sextetos, septetos, silvas y seguidillas; y el hexasílabo con 50 versos y el 1'9%. Escaso y poco significativo, desde el punto de vista cuantitativo, es el uso del pentasílabo y del dodecasílabo, con cuatro versos de cada tipo, que suponen el 0'15%, en ambos casos, uno y otro forman parte de canciones en forma de seguidilla. Navarro Tomás, en el capítulo dedicado a la métrica del Siglo de Oro, aborda el estudio del dodecasílabo de 7-5 dentro del epígrafe “Metros diversos” y el de la seguidilla en el de “Formas tradicionales”, si bien, como subraya el autor al analizar el ritmo de la seguidilla, lo fundamental de esta forma poética es el empleo del verso característico de seguidilla [1995: 180-182]. Sigo la denominación y definición de Navarro Tomás [1995:279] del dodecasílabo de 7-5, como “verso de seguidilla tratado como metro

¹²³ Sobre la medida de las comedias en la época, contada en versos, véase Rozas [1976: 152] “Más breve es *Fuenteovejuna* que tiene 2453 vv. Los autores de esta época estiman que unos tres mil versos era una media normal, pero hay variaciones... Tengamos en cuenta- por resta o por suma- la labor de los cómicos manipulando los manuscritos según sus necesidades; y Morley y Bruerton (*opus. cit.* p330) “ Es posible que Lope empezase a escribir antes de 1618 comedias más breves de lo que había hecho hasta entonces(Cf. *El desconfiado*, *La limpieza no manchada* y las comedias cortas de 1620-1625). No tenemos bastantes textos fechados, sin embargo, para estar seguros de esto; y es mucho más probable que escribiera algunas largas y otras breves incluso antes de eso, como lo hizo en 1620-25.”

compuesto de 7-5.”, por ello lo incluyo como metro independiente dentro del repertorio de versos, como verso de seguidilla en las formas estróficas, y, obviamente, lo incluyo también como verso de seguidilla al analizar los ritmos.

Volviendo al hilo de los aspectos cuantitativos, hay que destacar el claro predominio del octosílabo, que constituye la base métrica de la comedia, como puede apreciarse visualmente en los gráficos I y II. El alto porcentaje del octosílabo es evidente en cada una de las jornadas, como muestran los gráficos III, IV Y V. destacando, proporcionalmente su presencia en la tercera jornada.

En la primera Jornada, gráfico III, el 88,6% de los versos son octosílabos. El endecasílabo ocupa el 8,7%, de este porcentaje, un 2% corresponde a endecasílabos que forman parte de estrofas heterométricas, sextetos, en combinación con el heptasílabo. El resto de los metros indicados más arriba suponen tan sólo el 2,7% restante en el que se incluyen heptasílabos, 2,4%, y pentasílabos, 0,36%; ninguno de estos aparece como verso independiente, los heptasílabos se encuentran en forma de quebrados del endecasílabo y en combinación con los pentasílabos en forma de seguidillas.

En la segunda jornada, gráfico IV, el octosílabo, con un 77,3%, continúa siendo el metro preponderante, aunque disminuye su proporción al tiempo que aumenta la presencia de endecasílabos, y de los otros metros. El porcentaje de endecasílabos en esta jornada es de un 15,3 %, en el que se incluye un 0,9 de endecasílabos combinados con heptasílabos, en forma de sexteto. El 7,4% restante incluye hexasílabos, 5,2% y heptasílabos, 2,2%, estos últimos en combinación con el endecasílabo en los sextetos.

La tercera jornada, gráfico V, compuesta en un 90,5% por octosílabos, destaca por la amplia presencia de este metro tradicional y popular; junto a este incremento del octosílabo, es significativo el descenso paralelo del endecasílabo, menos funcional, que ahora reduce su presencia al 4,4 %, el porcentaje más bajo de endecasílabos en el conjunto de las jornadas, siendo en esta tercera incluso menor que el conjunto de los otros metros, a lo que hay que añadir que no aparece en este caso como metro independiente, sino en combinación con el heptasílabo, en forma de silva. El conjunto de los otros metros ocupa el 5,1%, en el que se incluyen

heptasílabos, un 4'4%, siempre en combinación con el endecasílabo, y dodecasílabos de 7-5, con un 0'75 %.

Si se comparan los datos anteriores con los aportados por Hernández Valcárcel (ob. cit., p. 103) para el conjunto de la obra de Claramonte, se advierte que *El valiente* se adecua a los parámetros métricos generales del resto de la producción de nuestro autor. La autora indica que octosílabo es verso más abundante en las comedias de nuestro autor, y que abarca el 85 por 100 de los versos, repartiéndose el resto, casi exclusivamente, entre endecasílabos (9 por 100) y heptasílabos y hexasílabos (3 por 100) no obstante, como se verá más adelante, la obra presenta diferencias significativas, en cuanto al uso de las formas estróficas, al no incluir quintillas.

1.2 Formas métricas

Tabla II. Formas métricas.

Jornada	Romance	Redondillas	Octavas Reales	Décimas	Estrofas Aliradas Sextetos/Septetos	Romancillo Hex.	Silvas Pareadas	Seguidillas a) b)
1 ^a versos %	644 59'4%	267 24'6%	72 6,6%	50 4'1%	44 4'1%			8 0'7%
2 ^a versos %	601 63%	117 12'3%	137 14'3%	20 2'1%	30 3'1% ¹²⁵	50 5'2%		
3 ^a versos %	348 63'4%	106 19'3%		43 7'8%			48 8'7%	4 0'8%
Total 1 ^a ,2 ^a ,3 ^a	1593 61'5%	490 18'9%	209 8'1%	113 4'4%	74 2'9%	50 1'9%	48 1'9%	12 0'45%

¹²⁴ Sexteto: aBaBcC

¹²⁵ Septeto abbAacC

Gráfico VI. Formas métricas I

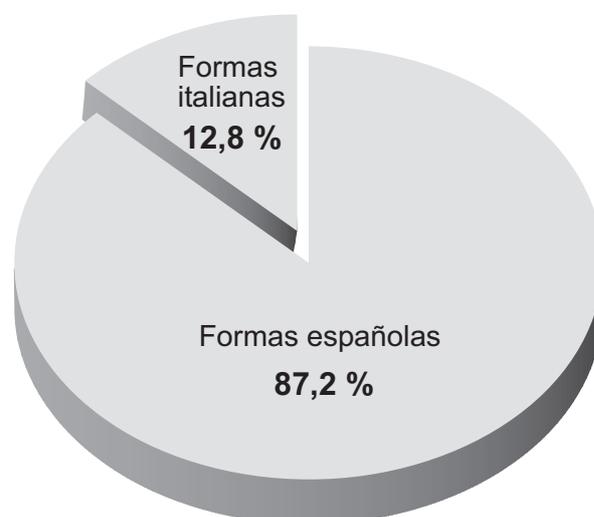
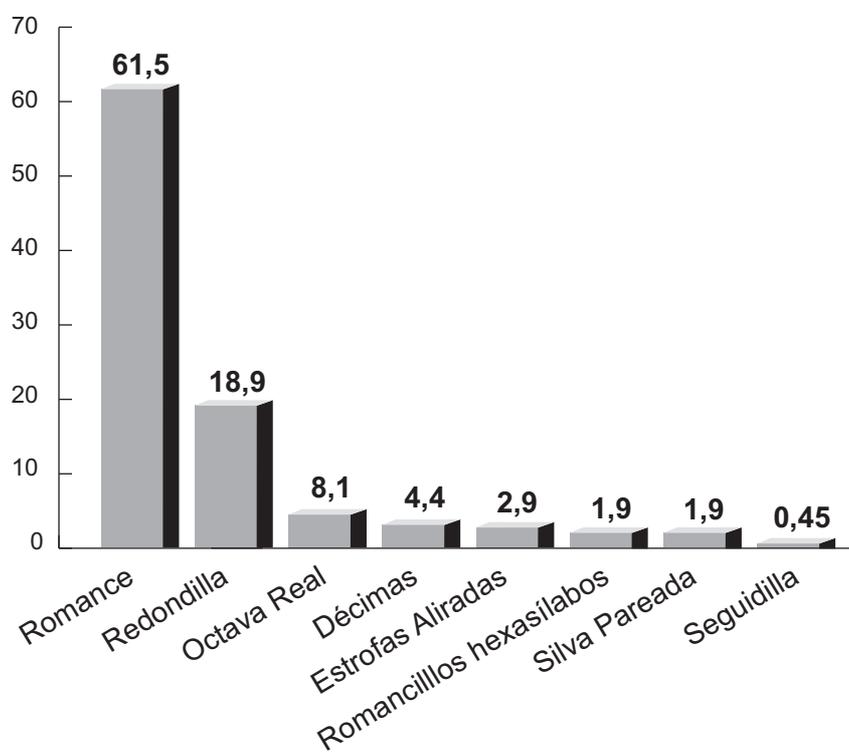


Gráfico VII. Formas métricas II



La tabla II, Formas métricas, y los gráficos VI y VII, recogen los datos cuantitativos relativos al repertorio estrófico de *El valiente* y su distribución por jornadas, así como en el conjunto de la obra. Aclaro algunas cuestiones relacionadas con la denominación de las formas estróficas, a pie de página.

En el gráfico VI, Formas métricas I, puede apreciarse que en el repertorio estrófico utilizado por Claramonte en *El valiente negro* destaca de forma evidente el predominio de las formas tradicionales, más funcionales, sobre las cultas. Las formas tradicionales aparecen en forma de romance, redondillas, décimas, romancillo de hexasílabos y seguidillas a) y b)¹²⁶; entre todas ellas sobresale la presencia del romance octosílabo, que ocupa el primer lugar. Las formas cultas incluyen octavas reales, estrofas aliradas¹²⁷, en forma de sexteto aBaBcC y septeto

¹²⁶ La forma regular de la seguidilla, fijada a principios del XVII por los poetas cultos, es una combinación de cuatro versos: primero y tercero heptasílabos sin rima; segundo y cuarto pentasílabos asonantes, cabe también la posibilidad de rima consonante, una de las numerosas variantes de esta forma, que admite igualmente la fluctuación de los versos en su medida, o que los heptasílabos rimen. En lo que respecta a la disposición gráfica, la seguidilla simple se siguió escribiendo en dos versos largos de doce sílabas cada uno, su forma originaria, hasta entrados los primeros decenios del siglo XVII. Véase Díez Echarri [1970: 212 – 213], Navarro Tomás, [1995: 180-181 y 292-293] y Caparrós [2002: 110 - 216]

En *El valiente*, Claramonte hace uso de la forma regular de la seguidilla, la seguidilla simple, con esquema 7a-5b-7c-5b, y utiliza tanto la rima asonante como la consonante. En cuanto a la disposición gráfica, sigue tanto el orden gráfico de cuatro versos, que aquí denomino seguidillas a), como la disposición en dos versos largos, que denomino b).

¹²⁷ Díez Echarri [1970: 254-255] las incluye en el grupo de canciones aliradas. En esta línea y siguiendo a Navarro Tomás [1995: 256-257], bajo la denominación de estrofas aliradas agrupo el sexteto lira y el septeto lira, compuestos por endecasílabos y heptasílabos que en *El valiente* aparecen respectivamente bajo las formas aBaBcC y abbAacC, incluyendo ambas el rasgo básico del pareado final de esta clase de estrofas que admiten variadas combinaciones en cuanto a la disposición las rimas y el orden de sus versos. Morley-Bruerton [1968; 40, 163 y 175] separan en su estudio ambos tipos de estrofas; las de seis versos bajo la denominación de liras constituyen un grupo independiente en su denominación y estudio, las de siete versos quedan englobadas dentro del más amplio conjunto de canción.

lira abbAacC, y silvas pareadas¹²⁸, con la disposición aA,bB,cC...El gráfico VII, Formas métricas II, plasma visualmente la proporción de cada una en el conjunto de la pieza.

En la tabla II observamos que el romance octosílabo con 1593 versos, el 61'5 % del total, ocupa la mayor parte de la obra, seguido a distancia de las redondillas con 490 versos, que suponen un 18'9%; las octavas reales representan el 8'1%, y las décimas el 4'4 %; en menor proporción aparecen las estrofas aliradas, con un 2'9%, y el romancillo de hexasílabos con el 1'9%; poco significativo cuantitativamente es el uso de seguidillas 0'45%. Claramonte ha usado en esta comedia nueve formas métricas, incluidas las canciones en forma de seguidilla. Rica variedad métricas similar a la de Lope, que llegó a usar hasta 11 formas métricas en una misma comedia, como señalan Morley y Bruerton¹²⁹, si bien, conviene recordar que no sigo en mis cálculos el criterio establecido por los autores en cuanto a la no inclusión de las canciones en los porcentajes.

Comparado el repertorio estrófico de *El valiente* con los cuadros que presenta Hernández Valcárcel (ob. cit., pp. 104-105) de las estructuras estróficas empleadas por Claramonte en su teatro, destaca, por un lado, la coincidencia en el predominio de las formas tradicionales españolas, especialmente en cuanto al uso

¹²⁸ Morley y Bruerton [1968: 39] recogen las siguientes designaciones para este tipo de combinación de heptasílabos y endecasílabos con rima aAbBcC. etc.: silva 1º, silva de consonantes, o pareados de 7 y 11. Baerhr [1970: 22] denomina silva de consonantes a esta disposición de pareados de 7+11 que, “bajo la denominación de silva de consonantes con la disposición fija de aA bB cC dD, etc., o con la libre disposición de endecasílabos y heptasílabos alcanzan alguna importancia en las comedias de Alarcón, Moreto y otros. En Lope sin embargo son muy escasos”. Navarro Tomás [1995: 258] distingue entre pareados y silva denominando a este tipo de estrofa pareados de endecasílabos y heptasílabos que “se construían en serie uniforme de versos alternos. a: bB : cC, o en serie desigual, Aa: CC : cD, etc. Una y otra forma se encuentran con relativa frecuencia en comedias de época, aunque Lope mismo no mostró interés por ninguna de ellas. Aquellas otras series en que los pareados se insertan entre versos sueltos o libremente rimados corresponden al concepto de silva propiamente dicha”.

¹²⁹ Morley y Bruerton 1968:188]

del romance y por otro, la ausencia de quintillas. *El valiente*, *De Alcalá a Madrid* y *De los méritos de amor* son las tres únicas comedias de la producción de Claramonte que no incluyen quintillas. Recojo a continuación algunos de los comentarios de la autora (pp. 100) sobre la métrica de Claramonte.

La métrica de Claramonte es bastante sencilla y con muy pocas complicaciones, pero presenta particularidades dignas de destacar. Normalmente las estrofas tradicionales españolas constituyen la base de su versificación, un 88 por 100, especialmente el romance y las quintillas (en su forma -ababa- casi exclusivamente); ambas estrofas ya constituyen un 60 por 100 del total, seguidas de cerca por las redondillas. Estas tres estrofas son la base de las comedias de Claramonte, auxiliadas circunstancialmente por décimas y romancillo (7,8 y 2,5 por 100 respectivamente). En todas sus comedias aparecen estas combinaciones estróficas en mayor o menor proporción, salvo *De Alcalá*, *De los méritos de amor* y *El valiente negro*, que no tienen quintillas.

En cuanto a las estrofas italianas, señala la autora que no son abundantes, pero sí significativas, destacando el predominio en el uso de octavas reales y de endecasílabos sueltos, a veces esdrújulos, así como la escasez de sonetos.

He de puntualizar que en el caso concreto de *El valiente* no son coincidentes los datos estadísticos aportados por Hernández Valcárcel con los resultados que presento en este estudio, obtenidos a partir del análisis de la edición de *El valiente* que incluyo en el presente trabajo. Las diferencias son notables, en el caso de la seguidilla. Como ya he indicado, y puede comprobarse, su presencia en la obra es muy escasa, doce versos, el 0'45% frente a los 113 versos y el porcentaje de 4'3%, que atribuye a esta comedia Hernández Valcárcel, en el cuadro de cómputos de "estrofas españolas" presentes en las obras teatrales de Claramonte (ob. cit., p104).

1.3 Variedad Métrica

Para la lectura del siguiente cuadro general de tipos de estrofas, de verso y rima utilizadas por Claramonte en cada una de las tres jornadas de *El valiente* deben tenerse en cuenta las siguientes indicaciones¹³⁰:

1. El número entre paréntesis después del nombre de la estrofa indica el número de unidades de esta clase de estrofa que se encuentran en el pasaje.
2. Los números colocados en la columna VV, indican el número de los versos en que empieza y termina el pasaje en esta edición.
3. En las columnas OCT., END., OTROS se registra el número de versos de esa clase (octosílabos, endecasílabos y otros tipos, que se especifican en cada caso)
4. En RIMA se recogen los esquemas de rima cuando no se trata de esquemas invariables (redondilla, octava real y décimas). La letra mayúscula indica el verso de arte mayor -más de ocho-, y la minúscula, de arte menor. No se especifican en cada ocasión por considerarse esquemas fijos de estrofas los siguientes:
Redondilla: abba.
Décima: abbaaccddc.
Octava Real: ABABABCC.
5. Si no se indica as. (asonante) la rima es consonante.
6. Las abreviaturas empleadas son:
as.: asonante; pent.: pentasílabo; hex.: hexasílabo; hept.: heptasílabo;
dodec.7-5: dodecasílabo de 7-5.

¹³⁰ Sigo el modelo presentado por Domínguez Caparrós [2002: 21-22] en su estudio de la métrica de Cervantes.

Cuadro general de tipos estrofas, versos y rima. Jornada I

ESTROFA	VV.	OCT.	END	OTROS	RIMA
Redondilla (28)	1-112 112	112			
Romance	113-306 194	194			as. á-a
Décima (5)	307-356 50	50			
Octava Real (7)	357-412 56		56		
Redondilla ¹³¹ (10)	413-451 39	39			
Seguidilla (1)	452-455 4			2 hept. 2 pent.	7a-5b-7c-5b Seguidilla cantada y cabeza de glosa.
Redondilla (6)	456-479 24	24			Las 4 primeras glosan la seguidilla.
Romance	480-567 88	88			as. ó-a
Seguidilla (1)	568-571 4			2 hept. 2 pent.	7a-5b-7c-5b
Octava Real (2)	572-587 16		16		
Romance	588-751 164	164			as. á-o
Sexteto lira (7)	752-795 44		22	22 hept.	aBaBcC. La última estrofa, con pareado final añadido: 8 versos aBaBcCdD
Redondilla (23)	796-887 92	92			
Romance	888-1085 198	198			as. é-a
Total	1085	961	94	30	

¹³¹ Los tres últimos versos, 449, 450 y 451, interpolados: el primero rima con el último verso de la tirada de redondillas, los dos últimos versos riman con la seguidilla.

Cuadro general de tipos estrofas, versos y rima. Jornada, II

ESTROFA	VV.	OCT.	END.	OTROS	RIMA
Redondilla (14)	1086-1141 56	56			
Romance	1142-1345 204	204			as. é-o
Octava real ¹³² (10)	1346-1426 81		81		
Romance	1427-1576 150	150			as. í-e
Décima (2)	1577-1596 20	20			
Romancillo	1597-1628 32			32 hex.	as. ó-o
Redondilla ¹³³ (15)	1629-1689 61	61			
Septeto lira (4)	1690-1719 30		9	21 hept.	abbAacC Vv.1718-1719,pareado final añadido: abbAacCdD
Romance	1720-1753 34	34			as. -ó
Romancillo	1754-1771 18			18 hex.	as. -ó
Octava real (7)	1772-1827 56		56		
Romance ¹³⁴	1828-2040 213	213			as. á-e
TOTAL	955	738	146	71	

¹³² Hay una octava irregular con un verso de más, el v. 1416, dando lugar al siguiente esquema:
ABABABACC.

¹³³ Verso 1633: verso de más y sin rima entre redondillas.

¹³⁴ Incluye romance cantado; dos canciones, versos 1874-1877 y 1892-1895.

Cuadro general de tipos estrofas, versos y rima. Jornada III

ESTROFA	VV.	OCT.	END.	OTROS	RIMA
Romance ¹³⁵	2041-2220 180	180			as. é-o
Redondilla ¹³⁶ (26)	2221-2326 106	106			
Seguidilla ¹³⁷ (2)	2327-2330 4			4 dodec. ¹³⁸ de 7-5	AAAA as. á-e
Silva Pareada ¹³⁹	2331-2368 2369-2378 48		24	24 hept.	aAbBcC, etc. <u>Carta en prosa entre vv, 2368-2370</u>
Décima ¹⁴⁰ (4)	2379-2421 42 +1	43			primera décima con 12 vv. ¹⁴¹
Romance ¹⁴²	2422-2589 168	168			as. é-a
TOTAL	549	497	24	28	

¹³⁵ Verso 2123, de 5 sílabas en romance.

¹³⁶ Presentan varias irregularidades: versos 2237-2240, redondilla con rimas defectuosas, abbc, o intencionadamente rota; verso 2274, verso de más entre dos redondillas; verso 2326, verso de más y sin rima al final de la tirada de redondillas.

¹³⁷ Seguidillas dispuestas gráficamente en versos largos, las denomino seguidilla b). Son dos seguidillas simples de cuatros versos cada una, con esquema, 7a-5b-7c-5b y rima asonante, reducidas a cuatro dodecasílabos de 7-5, bajo forma de cuarteto AAAA.

¹³⁸ Verso de seguidilla tratado como metro compuesto de 7-5.

¹³⁹ Silvas pareadas, sigo la denominación de Navarro Tomás (p.258) pareado de endecasílabos y heptasílabos construido en serie uniforme de versos alternos.

¹⁴⁰ Verso 2421, verso de más y sin rima al final de la tirada de décimas.

¹⁴¹ Primera décima con 12 versos, 2379-2390, y con esquema abbaaccddeed, idéntico al señalado por Morley Y Bruerton (p.38.) en el caso de Lope: “Hay una décima aumentada (ABBA : ACCDDEED) de doce versos, que es demasiado frecuente como para considerarla defectuosa. Aparece en medio de pasajes de décimas normales”.

¹⁴² Verso 2516, verso de nueve sílabas, en romance.

En el anterior cuadro general sobre los tipos de estrofas y verso, por jornadas puede observarse que Claramonte ha cambiado 32 veces de metro a lo largo de la obra,¹⁴³ incluyendo las canciones y teniendo en cuenta, como se observa en el cuadro, que he seguido el criterio de considerar como un conjunto métricamente unitario, como una sola tirada, las silvas pareadas, vv. 2331-2378, de la tercera jornada, aunque entre los vv. 2368-2370 vaya intercalada una carta en prosa¹⁴⁴.

Por jornadas, el número de tiradas métricas es el siguiente:

-Jornada I: catorce.

- Romance: 4
- Redondillas: 4
- Décimas: 1
- Octavas Reales: 2
- Sextetos: 1
- Seguidillas: 2¹⁴⁵

-Jornada II: doce

- Romance: 4
- Redondillas: 2
- Décimas: 1
- Romancillo: 2
- Octavas Reales: 2
- Septetos. 1

¹⁴³ Morley y Bruerton (*opus cit.* 188) han señalado que Lope llegó a cambiar de verso hasta 54 en *La limpieza no manchada (1618)*, que es la obra que presenta más cambios métricos.

¹⁴⁴ La carta es un recurso dramático típico de la época; en este caso, el estar escrita en prosa supone cambio brusco en la prosodia y una eficaz llamada de atención al espectador.

¹⁴⁵ Seguidillas simples, con esquema 7a-5b-7c-5b

-Jornada III: seis

- Romance: 2
- Redondillas: 1
- Décimas: 1
- Silvas Pareadas: 1
- Seguidillas, 1¹⁴⁶

Vemos que la primera jornada presenta un mayor número de cambios métricos, catorce; la segunda jornada, con doce, presenta una ligera disminución, y en la tercera la reducción de cambios métricos es notoria, pues sólo se producen seis. Esta disminución del número de pasajes por jornadas es paralela y acorde con el número de versos de las mismas: 1085 versos la primera, 955 versos la segunda y 549 la tercera.

Por otro lado, destaca el predominio de pasajes de versos españoles a lo largo de las tres jornadas: 24 pasajes de versos tradicionales que suponen un amplio porcentaje, el 87'2 %, frente a los 7 pasajes de versos cultos que ocupan tan sólo un 12'8 %.

Tanto si seguimos el criterio de Morley y Bruerton sobre la exclusión de las canciones, o no lo consideramos, el número de pasajes de *El valiente*, 30 en el primer caso y 32 en el segundo, es similar al utilizado por Lope en el periodo comprendido entre 1605- 35. Según los resultados del estudio realizado por dichos autores en 68 de las comedias escritas por Lope en el periodo comprendido entre 1605-35, el 54'3 % de dichas comedias tienen entre 26 y 35 pasajes¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Seguidillas en forma de dodecasílabo de 7-5.

¹⁴⁷ Los resultados aparecen reflejados en la p. 198-199, tabla C, de la obra ya citada de dichos autores

1.4 Comienzos y terminaciones de jornadas:

El esquema seguido por Claramonte en *El valiente* para el comienzo y terminaciones de actos, como puede verse en el cuadro anterior, es: redondillas-romance; redondillas-romance; romance-romance. Siendo ésta la única obra de Claramonte que sigue este esquema, según los datos aportados por Hernández Valcárcel¹⁴⁸.

Comparado el esquema anterior con los comienzos y terminaciones de jornadas de la producción lopesca, analizados por Morley y Bruerton (ob. cit.; pp. 203-206), conviene destacar algunos de los aspectos anotados por dichos autores, que permiten establecer una relación en este sentido entre esta obra de Claramonte y los criterios seguidos por Lope a partir de 1610-1613, fundamentalmente en relación a las terminaciones de actos. En efecto, en cuanto a las terminaciones de actos, señalan estos estudiosos que antes de 1604 las redondillas son la fórmula métrica predominante en Lope. A partir de entonces va aumentando el uso del romance de tal manera, que a partir de 1608-10 las redondillas desaparecen como forma métrica para acabar un acto, ocupando su lugar el romance: “Desde 1610, con variantes ocasionales, la fórmula es red.-rom... Desde 1613 a 1635, aunque en ocasiones los actos I y II terminen en otra forma, por lo menos dos de los actos de la comedia que tenga tres, e invariablemente el acto III, terminan en rom.”.

Los comienzos de actos presentan mayor complejidad, “aunque Lope prefirió las redondillas en la mayor parte de su carrera”, de modo que, como apuntan los autores, “aunque el romance llegó a ser corriente como forma métrica usada para terminar actos, Lope los usó escasas veces para empezarlos”; no obstante, conviene poner de relieve la siguiente excepción: “...aunque red-rom. es la regla desde 1613 a 1635, son más frecuentes las excepciones en los comienzos de actos individuales de una comedia que en las terminaciones de los mismos”. Esta regla, y su excepción, vendría a confirmar que en el caso de *El valiente*, Claramonte se sirve de criterios métricos similares a los usados por Lope a partir de 1613 para el comienzo y la

¹⁴⁸ *Opus cit.*; véase cuadro en p. 104, donde la autora recoge datos sobre la versificación de las quince piezas dramáticas de Claramonte, se excluyen las de dudosa atribución.

terminación de jornadas, lo que es más evidente en este último caso. Hay que anotar, no obstante, un dato divergente entre las preferencias de Lope y Claramonte en cuanto al uso del romance para el comienzo de las jornadas; mientras su uso es una excepción en el caso de Lope, como señalan Morley y Bruerton, Claramonte, en cambio, lo utiliza como comienzo de acto al menos en una ocasión en nueve de las quince comedias que aparecen en el cuadro ya citado, ofrecido por Hernández Valcárcel.

1.5 Pasajes

	Rom.	Red.	Oct. real	Déc.	Rom. hex.	Silv. P.	Sex.	Sep.	Seg.	
									a)	b)
% VV.	61'5	18'9	8'1	4'4	2'9	1'9	1'7	1'2	0'30	0'15 0'45
Nº Pasajes	10	7	4	3	2	1	1	1	2	1 3
Pasaje más largo	213	112	80	50	32	48	44	30	4	

Tabla III. Pasajes

En la tabla se recogen los siguientes datos: la fila superior muestra las distintas formas métricas que aparecen en *El valiente negro en Flandes*; la fila segunda el porcentaje de cada una de las formas métricas en el conjunto de la obra; la tercera fila, el número total de pasajes y en la cuarta, el pasaje más largo.

El romance octosílabo, base métrica de la comedia, es la forma métrica que presenta el máximo porcentaje con un 61'5 % y el mayor número de pasajes, 10; el pasaje más largo consta de 213 versos, siendo al mismo tiempo el pasaje de mayor extensión de la comedia.

Las redondillas, con 7 pasajes y el 18,9 %, se sitúan en segundo lugar, tras el romance. La tirada más larga es de 112 versos.

Siguen en importancia cuantitativa en *El valiente* las octavas reales, con 4 pasajes y el 8'1 %. El pasaje más largo de esta estrofa es de 80 versos.

Las décimas se distribuyen en 3 pasajes y ocupan el 4,24%, siendo su pasaje más largo de 50 versos.

El romancillo de hexasílabos o endechas tiene 2 pasajes, ocupa el 1'9%, y su pasaje más largo tiene 32 versos.

Las silvas pareadas aparecen en un solo pasaje de 48 versos y representan un total del 1,9 %.

El sexteto de endecasílabos y heptasílabos alternos, aBaBcC, ocupa un pasaje de 44 versos, con un porcentaje de 1,7 %.

El otro tipo de estrofa alirada presente en la obra, el septeto, tiene también un solo pasaje, en este caso de 30 versos, lo que supone un porcentaje del 1,2 %.

Conviene matizar el caso de la seguidilla, con tres pasajes, y el 0'45%. Dos de los pasajes repiten idéntica seguidilla, dispuesta gráficamente en cuatro versos; el tercer pasaje, incluye dos seguidillas, escritas a la antigua usanza, en dos versos dodecasílabos de 7-5, cada una. Para diferenciarlas, las denomino seguidilla a) y b) respectivamente.

Comparando los datos de la tabla III con los aportados por Morley y Bruerton sobre la producción de Lope, destaca la coincidencia en el uso de romance, redondilla, octava real y décima, formas preferidas por Claramonte en esta obra y por Lope en el conjunto de sus comedias. Caso contrario es el relativo al uso de la silva de pareados, llamada en la *Cronología* silva 1º, que no aparece en las obras de Lope de confirmada autoría.

Según los autores (pp. 123-125), en el caso de Lope el uso del romance va aumentando paulatinamente hasta asumir definitivamente, en el periodo comprendido entre 1609- 1618, un papel importante en su versificación. En esta etapa los pasajes varían de 3 a 14 y los porcentajes de 13' 5 a 40'7, siendo el promedio total para las 29 comedias analizadas por los autores de 7 pasajes y el 27'1 %. El pasaje más largo es de 346 versos y está en *Dos estrellas trocadas* (1615). En dos comedias, *La burguesa de Lerma* (1613?) y en *La limpieza no manchada* (1619), el porcentaje de romances supera a las redondillas. La importancia del romance va creciendo, y para el periodo de 1620-25 establecen los autores un promedio total de 9 pasajes y el 37 %. El pasaje más largo es de 312 versos. Es en su última época, 1626 -35, cuando Lope acaba componiendo en romance casi la mitad de los versos de sus comedias. Esta última época, lógicamente, no pudo haber influido en la obra de Claramonte, fallecido en 1626.

En cuanto al uso de las redondillas en Lope, Morley y Bruerton, (p. 102 y 107) señalan que es la forma más estable, encontrándose en todas las obras conservadas y generalmente en todos los actos. Por tanto, para cuestiones cronológicas, su presencia se debe considerar conjuntamente con las pruebas de otras estrofas.

Las octavas, señalan Morley y Bruerton, “son la estrofa más consistente de Lope, y después de las red. la más estable”. Además, “ninguna otra forma métrica de las usadas por Lope muestra tal consistencia a lo largo de su carrera, y por tanto, sus porcentajes añaden pocos datos para la cronología” (p. 141-142).

La décima, que antes de 1608 es una estrofa secundaria, con poca presencia en la obra de Lope, va aumentando en importancia hasta alcanzar en los últimos veinte años de su carrera un aumento muy considerable, sobre todo en el período final, en el que incluso llega a sobrepasar, en algún caso, a la redondillas: “En 1609-1618, 25 de las 29 comedias contienen décimas en una proporción de 1 a 3 pasajes y del 0,7 al 11,7. A partir de 1615 las décimas aparecen en todas las comedias. En las comedias fechadas de 1613-18, no hay más de 3 pasajes o más del 6,4 %” (p 113-117), aunque, como indican los autores, hay excepciones. Es en 1620-25 cuando se produce un aumento considerable de décimas respecto a años anteriores, con pasajes

que van de 2 a 10, y los porcentajes de 5,4% a 23,6 % , siendo el promedio total de 4,8 pasajes y el 14,4%.

Así pues las formas preferidas por Claramonte en esta obra, romance, redondilla, octava real y décima, tienen una presencia fundamental en el conjunto de las comedias de Lope. Aventurarse, basándonos en los datos anteriores, a cualquier tipo de conjeturas de carácter cronológico, resulta a lo menos, arriesgado.

Por otro lado, la variedad de romancillo que aparece en *El valiente*, el romancillo de hexasílabos o endecha, es también la más corriente en Lope. Igualmente, la forma de sexteto aBaBCC, que Claramonte utiliza, es la favorita de Lope según estudios de Morley-Brueton¹⁴⁹. Respecto al septeto, las comparaciones son más complicadas, pues en la *Cronología* se incluye como un tipo canción, y no en las liras; por otra parte ninguno de los distintos tipos de canción aparece en más de una comedia, y el único ejemplo de canción de 7 versos es del tipo aBabBcC, (p. 176), que, por el pareado final, siguiendo el criterio de Navarro Tomás, iría incluido dentro de las liras; en cualquier caso, no es el tipo de septeto utilizado por Claramonte en esta obra.

En cuanto el uso de la silvas de pareados o silva 1ª, hay que subrayar lo apuntado más arriba, la no coincidencia de Claramonte y Lope respecto a su uso. Este dato es de gran relevancia en cuestiones relacionadas con el problema de las atribuciones, como ponen de relieve Morley y Brueton:

La simple verdad acerca de la silva 1ª (aAbBcC, etc.) es que no aparece ni una sola vez en ninguna obra de Lope que sea con certeza auténtica. Este es tal vez el hecho más extraordinario que ha revelado nuestra investigación. Si no lo hubiésemos comprobado con un examen cuidadoso, nadie creería que el trabajo de Lope que abarcó tantas cosas, evitó enteramente este medio de expresión dramática tan corriente. Fue una forma favorita de Tirso de Molina, y aparece en las obras de Moreto. Alarcón como Lope la evitó. Es poco frecuente en Calderón.

Las 183 comedias de nuestra lista de “dudosas” (Tabla III) muestran 60 pasajes de silva 1ª. Entre ellas hay dos títulos muy discutidos, *La Estrella de Sevilla* y *El infanzón de Illescas*. Sería probablemente temerario decir que Lope no escribió

¹⁴⁹ Morley-Brueton p. 165 : “La forma favorita de Lope es aBaBcC, a la que llamamos aquí regular”

nunca un pasaje de silva 1ª en ninguna comedia; pero, donde aparece uno, los que defienden su atribución a Lope tienen que demostrarlo con muchas pruebas. (p. 139)

Respecto a la seguidilla, queda fuera de esta relación cuantitativa, al no incluir Morley y Brueton las canciones en su análisis, aunque señalan, por otra parte (ob. cit., 184) que son frecuentes los casos de seguidillas en canciones y también en estribillos de romance. Precisamente es este uso de las seguidillas, habitual en la época, el que establece relación entre estos autores.

1.6 Conclusión sobre uso de metros

El análisis métrico de *El valiente* viene a confirmar la relación entre poesía y escena, ya apuntada en el epígrafe “La polimetría como contexto”. Como se ha visto, en *El valiente* predomina el uso del octosílabo, constituyendo la base prosódica de la pieza, al ocupar el 84’8 por 100 de la misma. En cuanto al endecasílabo, pese a ser el segundo verso más utilizado, su presencia presenta un claro desequilibrio, con una proporción del 10’2 %. El resto de las variedades que aparecen en la obra, heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos y dodecasílabos de 7-5, suponen tan sólo el cinco por ciento. Estos datos ponen de manifiesto que las preferencias métricas de Claramonte en esta comedia se corresponden con las propias del contexto métrico de la época, en el que el amplio crecimiento de la métrica octosilábica y la incorporación del endecasílabo son dos rasgos característicos.

Corroborar igualmente esta relación el hecho de que la mayor parte de los octosílabos aparecen organizados en romance, forma predominante a lo largo de toda la obra. El romance incluye, aunque en menor proporción, la variedad hexasilábica, metro que goza igualmente en esta época de gran popularidad y que va adquiriendo gran importancia en la poesía dramática en forma de romancillo. En cuanto a la división estrófica en cuartetos del romance, común en la poesía de la época, fuera del ámbito dramático, Claramonte se ajusta a la norma, cuando el romance funciona como canción, (versos 1875-1878 y 1892- 1895); en este caso es

clara la división en cuartetos, no así en el resto de la comedia, que no se atiene, en general, a esta regla¹⁵⁰. Además de en romance, las canciones se incluyen en la pieza en forma de seguidillas, que incorporan tanto la variedad popular, tomada directamente de la tradición, como la culta, creación del propio autor.

En este sentido, conviene recordar la gran demanda social por las formas populares narrativas y líricas que se genera en este periodo; y cómo la poesía en general y la dramática en particular, responden adecuadamente a esta demanda popular, como muestra el gran auge que el romance adquiere en este momento, tanto en sus variantes prosódicas y métricas octosílabas y hexasílabas; así como el aumento del componente lírico, cantado, en el conjunto de la poesía.

Paralelamente a esta relación con el contexto métrico general, y estrechamente vinculado a él, hay que señalar que, cotejando los datos extraídos en el presente estudio de *El valiente* con los aportados por Morley y Bruerton sobre la producción lopesca, puede advertirse que Claramonte, en *El valiente*, se sirve de criterios métricos similares a los usados por Lope en su producción dramática, salvo la indicada excepción en el uso de silvas pareadas. Así, junto al empleo del octosílabo, como base métrica de la comedia, la alternancia del verso tradicional con el culto y la inclusión del componente lírico, pueden señalarse otras coincidencias en el uso de la versificación, que apuntan en este sentido, como son:

- El predominio de pasajes de versos tradicionales, como suele ser habitual en la obra lopesca. En el caso de *El valiente*, los pasajes de versos tradicionales son 24,

¹⁵⁰ Díez Echarri (pp.202- 204) recoge las opiniones generalizadas de los preceptistas de la época sobre la división estrófica en cuartetos del romance, doctrina común a todos los tratadistas de la época, como Rengifo, Carvallo o Caramuel, puntualiza “Los romances van destinados al canto, y este exige pausa final de cláusula cada cuatro versos. ¿Y los muchos de aquella época que no la llevan? Esos no se escribían para ser cantados”. Y continúa en nota al pie : “Por no tener en cuenta esta división, Bello (Ortología, 358) creyó ser consustancial al romance la cláusula métrica tetrástica, sin reparar en que medio teatro español del Siglo de Oro se evade de esta norma” (p 104).

con un amplio porcentaje, el 87'2 %, frente a los 7 pasajes de versos italianos que ocupan un 12'8 %.

- Una rica variedad métrica similar a la de Lope, que llegó a usar hasta once formas métricas en una misma comedia. En *El valiente*, Claramonte utiliza nueve formas métricas, incluidas las canciones en forma de seguidilla. Las formas españolas incluyen, romance octosílabo, redondillas, décimas, romancillo de hexasílabos y seguidillas. Las formas italianas incluyen octavas reales, estrofas aliradas, en forma de sexteto y septeto y silvas pareadas,

- La preferencia de Claramonte en esta obra por aquellas formas que tienen una presencia fundamental en el conjunto de las comedias de Lope, romance, redondilla, octava real y décima. Hay otras afinidades, en este sentido: el uso de la misma variedad de romancillo, el hexasílabo; coincidencia en la elección del sexteto con esquema aBaBCC; además, como detalle significativo, recordemos que Claramonte incluye en *El valiente* una décima aumentada de doce versos, de uso frecuente en la producción lopesca.

- Una alternancia métrica semejante en ambos autores. Claramonte cambia treinta y dos veces de metro a lo largo de la obra. En el caso de Lope, según los datos vistos de Morley Brueton, el 54'3 % de las 68 comedias escritas en el periodo comprendido entre 1605-35, tienen entre 26 y 35 pasajes¹⁵¹.

- En cuanto al esquema seguido para los comienzos y terminaciones de jornadas, hay también cierta correspondencia, aunque con matices diferenciadores. En *El valiente*, Claramonte sigue el esquema, redondillas-romance; redondillas-romance; romance-romance. La fórmula preferida por Lope, en el periodo comprendido entre 1613-1635, es redondillas-romance, pero no era una regla inmutable, a veces Lope hacía excepciones en los comienzos de actos individuales de una comedia, raramente en las terminaciones de los mismos. En *El valiente*, las tres jornadas terminan en

¹⁵¹ Los resultados aparecen reflejados en la p. 198-199, tabla C, de la obra ya citada de dichos autores

romance, al igual que la mayoría de las comedias de Lope escritas a partir de 1608-1610. Dos jornadas comienzan en redondillas, y una en romance; Lope, por su parte, prefirió las redondillas para el comienzo de los actos a lo largo de su carrera; aunque uso el romance en alguna ocasión.

- Presencia de las redondillas en las tres jornadas de *El valiente*, la estrofa más estable de Lope, presente en todas las obras conservadas y generalmente en todos los actos.

Hecha esta relación de rasgos equivalentes, hay que añadir las diferencias más relevantes. En mi opinión son dos:

La primera atañe al uso cuantitativo del romance, muy significativo en el caso de *El valiente*, con una proporción que alcanza al 61'5 % del total. En el caso de Lope, si bien el romance acaba sustituyendo paulatinamente a las redondillas como forma predominante en la construcción de la comedia, no es hasta su última época, 1626-35, cuando acaba componiendo prácticamente la mitad de los versos de sus comedias en romance. Por tanto, es después de morir Claramonte, cuando el uso del romance en la obra de Lope llega a alcanzar una proporcionalidad comparable a la de *El valiente*. Estos datos, como apunté en el epígrafe correspondiente, parecen indicar que Claramonte se adelanta a Lope en la adopción del romance como forma base de construcción prosódica de la comedia.

La segunda diferencia, atañe al uso de la silva de pareados o silva 1ª, variedad que Claramonte emplea, a diferencia de Lope, quien, como muestran Morley y Bruerton, evitó su uso. Esta diferencia supone un dato esencial para esclarecer los problemas de las atribuciones, tan confusos en el caso de Claramonte; por ello, aunque el tema de las autorías no constituya el objeto central de esta investigación, tampoco conviene dejar al margen este tipo de anotaciones.

2 Acercamiento al uso cualitativo de la versificación dramática en *El valiente*

En línea con los estudios iniciados por Diego Marín sobre *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* [1968], con el presente acercamiento al uso cualitativo de la versificación dramática en *El valiente* pretendo atender a la posible relación entre el metro y el contenido dramático, así como a las posibles circunstancias en que se producen los cambios métricos. Conviene aclarar, no obstante, que al abordar la estructura formal de la comedia, no sigo aquí los mismos criterios de división entre escenas y subescenas empleados por dicho autor. Teniendo en cuenta, por un lado, la diversidad de opiniones en cuanto al concepto de escena en general, y, particularmente, en cuanto a la idoneidad o no de su aplicación en la división estructural de las piezas dramáticas del Siglo de Oro, he optado por utilizar el concepto de “escena” como criterio de división en base a la entrada y salida de personajes que impliquen un cambio en el desarrollo de la acción.

2.1 Estructura dramática y repertorio métrico

El estudio que presento a continuación tiene como finalidad averiguar si es posible establecer alguna correspondencia entre la estructura dramática y el repertorio métrico utilizado por Claramonte en *El valiente*. Para ello, analizo cada una de las tres jornadas desde la perspectiva de la relación metro-escena.

En la lectura de los cuadros ha de tenerse en cuenta las siguientes indicaciones:

El esquema se estructura en tres partes; esta división tripartita del esquema corresponde a la primera división estructural de la comedia en tres jornadas. En la primera fila de cada bloque se indica la división de la jornada en escenas, los personajes presentes en la misma o configuración, versos que corresponden a cada una de las escenas, tipología métrica utilizada, el contenido dramático y el espacio donde se desarrolla la acción. Los grandes cambios espaciales, Mérida, Flandes, Madrid y Mérida, se indican en mayúscula y la división entre los mismos se señala

horizontalmente, con una línea de mayor grosor. Los cambios de lugar, dentro de cada uno de los bloques espaciales anteriores, se señalan con una línea horizontal de menor grosor que la anterior.

- Cuando el número de un verso se repite al final de una escena o subescena y al principio de la siguiente, indica que se trata de un verso partido que enlaza ambas escenas o subescenas.

Cuadro 1. Estructura dramática / repertorio métrico. Jornada I

Esce-na	Personajes	Versos	Métrica	Acción dramática	Espacio
1	Capitán Juan Alférez Sargento y soldados	1-112	Redondillas	Enfrentamiento entre Juan y el Capitán. Juan desea ser soldado y servir en Flandes pero es rechazado en la milicia por ser de raza negra Reyerta. Juan entra en casa de doña Leonor.	MÉRIDA -Plaza, frente a la casa de doña Leonor
2	D ^a Leonor Capitán	113-161	Romance	Los soldados salen tras Juan. Encuentro de D ^a Leonor y D. Agustín que juegan al galanteo. Comienza la intriga amorosa.	- Plaza, frente a la casa de doña Leonor
3	Alférez Juan D ^a Leonor Capitán Sargento y soldados	162-224	Romance	Los soldados sacan a Juan de casa de D ^a Leonor. Juan se libra del castigo por intervención de ésta, a la que anuncia que le devolverá el favor y su intención de ser un personaje destacado para España. Se comienza a plantear la relación de las dos intrigas principales.	- Plaza, frente a la casa de doña Leonor

4	D ^a Leonor Capitán	225-306 307-356	Romance Décimas	Los amantes se declaran su amor. El Capitán afirma a D ^a Leonor que se quedará en Mérida y la hará su esposa.	-Plaza, frente a la casa de doña Leonor
5 a	D ^a Juana Juan ¹⁵²	357-403	Octavas	Juan pide a su señora que le permita ser libre. D ^a Juana le da la carta de libertad. Juan deja de ser esclavo.	- Casa de D ^a Juana
5b	Juan	404-412	Octavas	Soliloquio: Juan cuenta su intención de marchar en busca del duque de Alba y cambiar su fortuna.	- Casa de D ^a Juana
6	Elvira Isabel Un Criado	413-435	Redondillas	Diálogo entre criados que anuncia el engaño y marcha del Capitán con su tropa.	- Casa de D ^a Leonor
7a	D ^a Leonor Elvira	435-451 452-455 456-479	Redondillas Seguidilla Redondillas	Doña Leonor, feliz y confiada, ignora la marcha del Capitán con su tropa. Descubre por Elvira la macha del Capitán.	- Casa de D ^a . Leonor
7b	Elvira D ^a Leonor	480-567 568-571	Romance Seguidilla	Elvira confirma el engaño. Soliloquio de D ^a . Leonor: desengaño y anuncio de su marcha a Flandes vestida de hombre.	Casa de D ^a . Leonor
8	Capitán 1 ^o Capitán 2 ^o	572-587	Octavas	Dos capitanes informan del nuevo lugar de la acción, en Flandes y alaban al Duque.	FLANDES - Plaza de armas del palacio del Duque
9	Capitán 1 ^o Capitán 2 ^o El Sargento Juan Soldados	588-627	Romance	Juan insiste en formar parte de la compañía para servir al rey. Enfrentamiento verbal con los soldados que se burlan de su raza.	- Plaza de armas del palacio del Duque

¹⁵² Singularidad, la intervención de doña Juana rompe la octava de Juan y su marcha marca un cambio desubescena, de forma que una sola octava recoge tres parlamentos distintos y se extiende entre la subescena 5a y la 5b.

10	Juan	628-654	Romance	Soliloquio. Juan se queja de los problemas de su color e insiste en ser soldado. Anuncia la llegada del Duque, a quien desea hablar, y de toda la compañía.	- Plaza de armas del palacio del Duque
11	Juan Capitán Capitán 1º Capitán 2º Duque Soldados	655-729	Romance	El duque encarga a Juan y al Capitán que traigan sendos espías enemigos. Si Juan lo consigue, el duque le hará soldado.	- Plaza de armas del palacio del Duque
12	Juan	730-751	Romance	Soliloquio. Juan anuncia lo que sucederá en su encuentro con el Capitán: se pondrá una máscara y le quitará el honor.	- Plaza de armas del palacio del Duque
13	Capitán	752-769	Sextetos	Soliloquio del Capitán. Informa de su atuendo, intención y lugar de la acción. Con traje flamenco busca un espía en el campo enemigo.	-Zona Pantanosa. Fosos y trincheras
14	Juan Capitán	770-795 796-835	Sextetos Redondillas	Lucha de los dos rivales disfrazados. Juan, sin ser reconocido, reduce y quita la banda y honor al Capitán.	-Zona Pantanosa. Fosos y trincheras
15	Juan	836-855	Redondillas	Soliloquio de Juan; sin máscara anuncia la acción que emprenderá en el campo enemigo.	Zona Pantanosa. Fosos y trincheras
16	Dª Leonor Antón	856-870	Redondillas	Dª Leonor con Antón, en busca de D. Agustín. La intriga amorosa se traslada a Flandes.	- Plaza de armas del palacio del Duque
17	Dª Leonor Antón El Duque Capitán 1º Capitán 2º	871-881	Redondillas	El duque espera el regreso, que supone triunfante, del Capitán. Confluencia de las dos intrigas.	- Plaza de armas del palacio del Duque

18	Dichos + El Capitán	882-887 888-923	Redondillas Romance	Llega el Capitán y es reconocido por D ^a Leonor. El Capitán miente al Duque para justificar el fracaso de su empresa.	- Plaza de armas del palacio del Duque
19	Dichos + Juan Flamenco 1º Flamenco 2º	924- 1025	Romance	Llegada triunfante de Juan con 2 soldados flamencos y la banda del Capitán que queda en ridículo. Juan consigue su objetivo por partida doble: El Duque le asienta dos plazas en su compañía.	- Plaza de armas del palacio del Duque
20	Juan D ^a Leonor Antón	1026- 1085	Romance	D ^a Leonor flirtea con Juan. Escena muy cómica de seducción y equívoco sexual.	- Plaza de armas del palacio del Duque

La I Jornada

Lugar: Mérida.

Plaza, frente a la casa de doña Leonor

Escena 1ª (vv. 1-112)

La primera jornada comienza con esta escena escrita en redondillas. En esta escena inicial Juan defiende su color frente a los insultos de los soldados, expresa su intención de servir en Flandes y se enfrenta con las armas a los soldados del Capitán don Agustín. Por tanto, queda planteado el conflicto principal, el deseo de Juan de ser soldado y el rechazo en la milicia por ser de raza negra, así como la rivalidad entre el protagonista y el antagonista.

Claramente utiliza aquí las redondillas tanto para el diálogo de carácter contencioso, de enfrentamiento entre Juan y los soldados, como en los largos

parlamentos de Juan de carácter filosófico, en los que el autor, por boca del protagonista, defiende la igualdad de todos los hombres y ensalza el color negro

A lo largo de los 112 versos que componen esta escena, la tercera más larga de esta jornada, la tensión dramática va subiendo intensidad hasta llegar al clímax dramático al final de la misma, ya que del conflicto verbal se llega a las armas, hiriendo Juan a varios soldados. Al mismo tiempo nuestro autor va creando curvas dramáticas tensionales de cimas y valles, de tensión y distensión gracias a un hábil manejo del ritmo dramático apoyado en el juegos de replicas y contrarréplicas: el *tempo* y el ritmo se agilizan al partir las redondillas entre dos o más personajes y se aceleran aún más cuando el octosílabo se divide y forma parte del diálogo de dos personajes; como contrapunto, el ritmo se modera y el *tempo* se atempera en los largos parlamentos de Juan, con varias redondillas en boca de un solo personaje; en ellas Claramonte utiliza el encabalgamiento y ayuda a evitar el rengloneo.

Al final de la escena, tras herir a algunos soldados, Juan se refugia en casa de doña Leonor.

Escena 2^a (vv. 113-161)

Cambio de escena y metro; la salida de Juan coincide con un cambio métrico, el paso de redondillas a romance.

El capitán don Agustín ordena a sus soldados entrar en la casa de doña Leonor en busca de Juan. La dama sale indignada por la intrusión de los soldados y se encuentra con don Agustín, que juega con ella al galanteo.

“Para el amor” no son aquí las redondillas, sino el romance. Claramonte opta por el diálogo en romance en esta larga escena, de 149 versos, dedicada al encuentro entre don Agustín y doña Leonor, con la que comienza la intriga amorosa.

A lo largo de esta escena tanto la tensión dramática como el ritmo ágil que la inician van atenuándose. El enfado inicial de la dama va apaciguándose ante los requiebros del Capitán, y al corto juego de réplicas y contrarréplicas del comienzo suceden los largos parlamentos entre el Capitán y doña Leonor, que ocupan la mayor parte de la escena.

Escena 3ª (vv. 162-224)

Cambio de escena, pero se mantiene el romance. Salen los soldados con Juan, y éste se libra del castigo por intervención de doña Leonor. Juan, agradecido, declara a la dama que le devolverá el favor y le expresa su intención de ser un personaje destacado en España, adelantando así los sucesos de la intriga. La rudeza del comienzo de la escena se va mitigando, gracias a la intervención de doña Leonor y a la actitud complaciente que le muestra el Capitán. Pero, aunque la tensión de la situación inicial se va suavizando al imbricarse con la trama amorosa, el ritmo de esta escena de 63 versos se mantiene ágil en el juego de réplicas y contrarréplicas, al incluir versos partidos en boca de dos personajes y prescindir de largos parlamentos.

Escena 4ª (vv. 225-356)

Continúa el diálogo en romance en esta escena amorosa, entre el capitán don Agustín y doña Leonor, en la que se retoma el curso de la situación amorosa iniciada en la segunda escena.

El metro cambia en la escena, pasando del romance a las décimas, aunque se mantiene el diálogo amoroso. El cambio a décimas coincide con la subida de tono de esta escena amorosa, en la que la pareja llega al contacto físico, al tiempo que D. Agustín acepta el compromiso con doña Leonor y le asegura que se quedará en Mérida. Destacan los largos parlamentos del Capitán por su carácter rimbombante.

Acorde con la acción dramática y apoyado en los largos parlamentos con los que se articula el diálogo de los enamorados, esta escena posee un ritmo más pausado que la anterior. Además del contraste rítmico, ambas escenas se diferencian por su extensión, ya que ésta tiene 132 versos, más del doble que la anterior.

Casa de doña Juana

Escena 5ª (vv. 357-413)

El cambio de escena coincide aquí con un cambio de metro, el paso a octavas, así como del lugar en que se desarrolla la acción dramática, la casa de doña Leonor.

Subescena 5a (vv. 357-403)

Diálogo en octavas reales entre Juan y doña Juana, en el que ésta, tras reñir a Juan por su comportamiento pendenciero, le da licencia para abandonar su casa. Juan obtiene su libertad, aunque asegura no haber sido nunca esclavo. Como indiqué en nota al cuadro, la intervención de doña Juana rompe la octava de Juan y su marcha marca un cambio de subescena, de forma que una sola octava recoge tres parlamentos distintos y se extiende entre la subescena 5a y la 5b.

Subescena 5b (vv. 404-412)

La continuidad del metro señala la relación entre estas dos subescenas, ya que las octavas continúan en el breve soliloquio de Juan en el que vuelve a comparar los blancos con los negros, al tiempo que cuenta sus intenciones de marchar a Flandes y triunfar al lado del Duque de Alba, adelantando sucesos de la intriga principal

Destaca en esta escena el cambio del octosílabo al endecasílabo, ya que supone una ruptura rítmica importante en la prosodia y, paralelamente, en el ritmo de la acción dramática. La agilidad y velocidad y el tono más agudo del octosílabo son sustituidos por el *tempo* más lento y el tono más grave del endecasílabo, de tal manera que los 56 versos de ésta sirven como contrapunto necesario para equilibrar el ritmo que venía imperando desde el comienzo de la pieza.

Casa de doña Leonor

Escena 6ª (vv. 413-435)

Cambio de escena y metro, así como del lugar en que se desarrolla la acción dramática. Se trata de un breve diálogo en redondillas, de 23 versos, en el que los criados informan de un suceso importante de la intriga amorosa: la traición del Capitán, que se ha marchado con su tropa, y su intención de comunicárselo a doña Leonor.

La vuelta al octosílabo retoma el ritmo ágil en la prosodia y en la acción dramática.

Escena 7º (vv. 435- 571)

El cambio de escena no viene marcado aquí por un cambio de metro, pero sí hay varios cambios dentro de la misma. En esta larga escena, de 157 versos, pueden distinguirse dos partes.

Subescena 7a (vv. 435-479)

Continúan las redondillas en el soliloquio de doña Leonor, en el que celebra su amor con el Capitán la noche pasada y expresa su confianza en él, una vez que se ha marchado la tropa.

Los criados cantan, dentro, una seguidilla, informando de la traición del Capitán. Claramonte utiliza aquí el estribillo de una cancioncilla popular como clave de la intriga amorosa.

Prosigue el soliloquio en redondillas. Doña Leonor, tras oír la canción, comienza a dudar de la fidelidad de su amado. También en redondillas se desarrolla el breve diálogo en el que doña Leonor pide explicaciones a Elvira.

A partir de aquí el conflicto se va acentuando y la tensión dramática de la escena va creciendo. Claramonte pasa de las redondillas al romance en el diálogo en el que Elvira comunica a doña Leonor que su amado ha huido. Queda claro para doña Leonor que ha sido engañada.

Subescena 7b (vv.480-567)

Nuevo soliloquio, ahora en romance, en el que D^a Leonor manifiesta su desengaño y anuncia sus intenciones de marchar a Flandes simulando ser un hombre. Se trata de un momento de gran agitación anímica del personaje, un clímax dramático en el que, además, se anticipan sucesos de la intriga amorosa. Una seguidilla, idéntica a la anterior, pone fin al soliloquio de doña Leonor. La escena se cierra, por tanto, repitiendo el refrán sobre el amor de los soldados que ya cantaran los criados.

El conflicto amoroso ya está en marcha. En esta escena el personaje de doña Leonor muestra grandes cambios motivados por su relación amorosa; pasa de estar felizmente enamorada a la duda de sentirse abandonada, de la certeza de haber sido traicionada al desengaño, y de la humillación al deseo de venganza. Estas

variaciones en el personaje y en su estado anímico tienen un paralelismo en el movimiento estrófico. Claramonte cambia cinco veces de metro en esta escena.

La intervención de Elvira, su criada, no resta unidad al contenido de la escena, centrada en el personaje de doña Leonor; antes bien, se integra en el desarrollo de la misma. La subdivisión de esta escena en dos subescenas la establezco tomando como base la marcha de Elvira y el comienzo del soliloquio final de D^a Leonor.

Lugar: Flandes

- Plaza de armas del palacio del Duque

Escena 8^a (vv. 572-587)

Cambia el metro en esta escena coincidiendo con un cambio de espacio significativo, pues la acción dramática se traslada a Flandes.

Claramonte opta por el diálogo en octavas reales para esta corta escena introductoria, de 16 versos, en la que dos capitanes informan de que están en Flandes y alaban al Duque.

Tras el ritmo rápido y agitado del monólogo en romance de D^a Leonor y la seguidilla final, momento de clímax dramático de la escena anterior, hace uso aquí Claramonte del endecasílabo, en un pasaje sosegado, de *tempo* más lento, que da inicio al cambio de lugar de la acción escénica y abre paso al desarrollo y solución de la intriga principal.

El paso del octosílabo al endecasílabo implica, en este caso, el paso de un clímax dramático a un anticlímax.

Escena 9^a (vv. 588-627)

Cambio métrico, vuelta al diálogo en romance y al ritmo ágil del octosílabo acentuado por el juego de réplicas y contrarréplicas. Esta escena de carácter contencioso, aunque de menor extensión, es muy similar a la del comienzo de la obra en cuanto al conflicto planteado, el tema y los motivos de la acción, Juan insiste en ser soldado, pese a la oposición del ejército por su color. Las diferencias

estriban en que la acción ahora tiene lugar en Flandes; no sale nadie herido y entre los soldados no se encuentra el capitán D. Agustín. Además, el romance sustituye ahora a las redondillas de la escena inicial lo que parece indicar, que Claramonte ha seguido en este caso la convención de comenzar el acto en redondillas¹⁵³.

Escena 10^a (vv. 628-654)

Continúa el romance en el soliloquio lírico y narrativo en el que el protagonista expresa sus sentimientos y aspiraciones, reitera su queja ante el trato que recibe y su deseo de ser soldado. Concluye anunciando la llegada del Duque, a quien quiere hablar, y del resto de la compañía. El ritmo se suaviza en esta corta escena al estar agrupados los 27 versos que la componen en el soliloquio de Juan, sirviendo, de este modo, de contraste entre la escena anterior y la siguiente. Curiosamente, esta función rítmica es similar a la de las largas intervenciones del protagonista dentro de la escena inicial de la obra, en las que habla de la igualdad de los hombres, y en las que, al igual que aquí, el uso del encabalgamiento es significativo.

Escena 11^a (vv. 655-729)

Prosigue el romance en el diálogo de esta escena. Juan exhorta al duque para que le permita ser soldado, ofreciéndose a traer un soldado enemigo. La negativa y celosa intervención de don Agustín provoca que el Duque encargue a ambos la misión de traer sendos espías. Queda ya claramente manifiesta la rivalidad entre los dos protagonistas en el plano militar y personal.

La tensión inicial se va atenuando a lo largo de la escena gracias a la intervención del Duque. El ritmo viene marcado por el juego de diálogos en los que participan seis personajes.

Escena 12^a (vv. 730 -751)

Se mantiene el romance en este soliloquio de Juan en el que anticipa sucesos de la intriga inmediata al anunciar lo que sucederá en su encuentro con el Capitán.

¹⁵³ Véase el epígrafe “Comienzos y terminaciones de actos”.

Con los 22 versos de esta corta escena termina la larga tirada de romance iniciada en la escena novena.

-Zona Pantanosa. Fosos y trincheras.

Escena 13^a (vv. 752 -769)

Los sextetos sustituyen ahora al romance. El cambio de metro en esta escena coincide de nuevo con un cambio de espacio, la acción se traslada al campo abierto, zona pantanosa de fosos y trincheras, muy cerca del campamento enemigo.

En este soliloquio en sextetos el Capitán informa de sus intenciones, así como de su atuendo, del tiempo y lugar de la acción. El parlamento está repleto de acotaciones implícitas expresadas en un lenguaje rimbombante: es de noche, está en zona pantanosa y va disfrazado de tudesco. El tipo de lenguaje “poético” altisonante, registro que imita el estilo culterano, puesto en boca del Capitán, marca al personaje como pedante y ridículo dada la situación, lo que confiere a la escena un marcado tono cómico.

Escena 14^a (vv. 770-835)

No hay cambio de metro respecto a la escena anterior, pero sí a lo largo de ésta. Continúan los sextetos, en los diálogos de encuentro y lucha entre el protagonista y el antagonista. Ambos intentan ocultar su verdadera identidad, con máscara y disfraz, amparados por la oscuridad de la noche. Juan no es reconocido por su rival.

El cambio métrico, con el paso al diálogo en redondillas, se inicia cuando Juan reduce al Capitán y le quita la banda y el honor. Claramente retoma la agilidad del octosílabo para este momento en el que queda claro el valor del protagonista, frente a la cobardía del Capitán, y que muestra el primer triunfo de Juan sobre su rival.

Escena 15^a (vv. 836-855)

Se mantienen las redondillas, ahora en forma de soliloquio, con lo que se atempera el ritmo dramático. Juan anuncia la acción que emprenderá en el campo

enemigo, encomendándose a la Fortuna que comienza a ampararlo. Se adelantan otra vez sucesos de la intriga principal.

Plaza de armas del palacio del Duque

Escena 16ª (vv.856 -870)

Cambia el lugar, pero se mantiene el metro en esta escena en la que la intriga amorosa se traslada a Flandes. En redondillas dialogan doña Leonor, vestida de regacho, y Antón, el criado negro cómplice de su dueña, que aparece por primera vez en escena. Se encuentran en el palacio del Duque en busca del Capitán.

Métricamente, una redondilla, partida, enlaza con la escena siguiente.

Escena 17ª (vv. 871-881)

Continúa el diálogo en redondillas, de Dª Leonor y Antón, por un lado, y del duque y capitanes, por otro. Comienzan de nuevo a mezclarse las dos intrigas, principal y amorosa. Esta corta escena, de tan sólo once versos, viene también a introducir la siguiente, con la expectativa del Duque de la llegada triunfante de Don Agustín.

Llama la atención la construcción de estas escenas por la disposición de las redondillas, partidas entre dos o más personajes¹⁵⁴ y aun entre las escenas. Este dinamismo verbal proporciona un ritmo ágil, óptimo para mantener alerta la atención del público.

De nuevo la redondilla, partida, continúa en la siguiente escena.

¹⁵⁴ El hábil manejo de los distintos recursos métricos en función de la situación dramática y su rendimiento escénico nos hacen pensar en Claramonte no sólo como buen conocedor de la práctica escénica, sino también como hombre culto conocedor del uso académico de las estructuras métricas y de su funcionamiento práctico en la escena.

Escena 18^a (vv. 882-923)

Dentro de esta escena se produce un cambio métrico, que resulta interesante, por lo extraño, pero que también se da en Lope y que Morley y Bruerton (*ob. cit.* p.191) incluyen en el grupo de aquellos cambios que “desafían toda clasificación”.

Los seis primeros versos (vv. 882-887) mantienen el metro de la anterior escena y corresponden a la entrada del Capitán y a su reconocimiento por parte de D^a Leonor, curiosamente ambos sucesos ocurren en forma de “aparte”. El cambio al romance se produce en un diálogo del Capitán, y marca la transición de estar escondido y dirigiéndose al público en un “aparte” a aparecer abiertamente, dirigiéndose al duque, al que miente sobre los sucesos acaecidos en el campo enemigo.

Escena 19^a (vv. 924 -1025)

La llegada de Juan con los espías y su admisión en la compañía se expresan en romance. Continúa el diálogo en romance en esta escena, en la que el protagonista consigue su primer objetivo, ser soldado.

La flexibilidad y riqueza expresiva del romance se hace evidente en esta larga escena en la que nueve personajes tienen parlamento, si bien, sus intervenciones no formen parte de un diálogo común ni tienen la misma extensión. La extensión de las intervenciones varía desde una palabra, “Nite” de los flamencos, hasta el “monólogo en coloquio” de Juan, de dieciocho versos; sobre este contraste fluctúa la articulación rítmica de la escena. Ocurre igualmente en otros momentos a lo largo de la obra.

Escena 20^a (vv. 1026-1085)

El romance continúa en esta escena de tema y contenido muy diferente a la anterior y en la que intervienen Juan, Antón y doña Leonor. La dama, disfrazada de paje y con el supuesto nombre de Esteban, no es reconocida por Juan, con el que flirtea descaradamente. Se trata de una escena de marcada comicidad, de seducción y broma con la homosexualidad, en una línea muy próxima al entremés. El juego de cortas réplicas y contrarréplicas, engarzadas con versos partidos, dinamiza el ritmo de la misma.

Con esta escena termina el primer acto y la larga tirada de romance, 198 versos, que abarca sus tres últimas escenas.

Cuadro 2 . Estructura dramática / repertorio métrico. Jornada II

Esce- na	Personajes	Versos	Métrica	Situación dramática	Espacio
1	Juan	1086- 1108 1/2	Redondillas	Juan comunica al público que ya es sargento y anuncia la llegada de sus contrarios.	Campa- mento militar español.
2	Juan Capitán Sargento Capitán 1º Capitán 2º	1108- ½ 1141	Redondillas	Juan, escondido, escucha cómo sus rivales preparan un motín para que el Duque le quite la jineta. Se van los demás, y quedan Juan y el Sargento.	Campa- mento militar español.
3	Juan Sargento	1142- 1226	Romance	Juan sale de su escondite, se enfrenta con el Sargento y le quita la alabarda	Campa- mento militar español.
4a	Juan Dª Leonor Antón	1227- 1317	Romance	Dª Leonor, vestida de paje, flirtea con Juan y juega a confundirlo, le cuenta su inclinación por el Capitán.	Campa- mento militar español.
4b	Juan Antón	1317 1345	Romance	Juan toma por criado a Antón.	Campa- mento militar español.
5	Duque Capitán Capitán 1º Capitán 2º	1346- 1391	Octavas	Los Capitanes piden al Duque la retirada.	Campa- mento militar español.
6	Dichos + Juan	1391 1411	Octavas	Juan le trae al Duque una bandera enemiga.	Campa- mento militar español.

7	Dichos + Sargento	1411/2 1426	Octavas	El Sargento anuncia la llegada de un capitán tudesco. Juan expresa su intención de agredirle.	Campamento militar español.
8	Dichos+ Vivanblec	1427- 1576	Romance	Vivanblec trae las condiciones de la retirada, Juan le mata y es nombrado Capitán. El Duque decide la retirada.	Campamento militar español.
9	Juan	1577- 1596	Décimas	Soliloquio de Juan en el que expresa su deseo de realizar una acción heroica antes de la retirada.	Campamento militar español.
10	Capitán Leonor Juan	1597- 1628	Romancillo	Escena de amor entre doña Leonor, vestida de paje, y el Capitán. Juan observa, escondido.	Campamento militar español.
11	Capitán Capitán 1º	1629- 1689	Redondillas	El Capitán, tras recibir carta de su padre, decide que dejará a doña Leonor por doña Juana.	Campamento militar español
12	Juan	1690- 1719	Septetos	Soliloquio de Juan anunciando que es Nochebuena, está en el campo enemigo, y que, enmascarado, aprovechará la ocasión.	Campamento militar flamenco.
13	Juan Orange Lanstrec Vila + máscaras	1720- 1753	Romance	Juan rapta al príncipe de Orange aprovechando la confusión de la noche de Navidad.	Campamento militar flamenco.
14	Juan Orange Duque El Sargento	1754- 1771	Romancillo	Juan lleva al de Orange hasta el Duque, a quien lo entrega.	Campamento militar español.
15	Orange Duque Sargento	1772- 1795	Octavas	Caballeroso diálogo entre el Duque y el de Orange, con elogios a Juan.	Campamento militar español.

16	Orange Duque El Sargento Capitán Capitán 1º Capitán 2º capitanes soldados y músicos	1796- 1827	Octavas	Entrada de capitanes y alboroto en el campo. Difusión de los nuevos sucesos, parte el Capitán 1º. El de Orange quiere agasajar a Juan. Al final de la escena se prepara el banquete, con salida de soldados y músicos.	Campa- mento militar español.
17	Dichos + Juan	1828- 1895-	Romance	Cena. Juan, entre adulaciones, comparte mesa con el Duque y Orange. Cantan los músicos.	Campa- mento militar español
18	Leonor Antón Capitán1º	1896- 1904	Romance	Entran doña Leonor, de paje, y Antón por un lado; por otro, el Capitán 1º que anuncia la llegada de Lanstrec y Vila. Se retiran las mesas.	Campa- mento militar español
19	Dichos + Lanstrec Mons de Vila.	1905- 1996	Romance	Se pactan las condiciones de la paz. Juan reparte generosamente el rescate. El Duque hace saber a Juan que le llevará ante el rey para que le premie.	Campa- mento militar español
20	Juan Dª Leonor Antón	1997- 2040	Romance	Dª Leonor descubre a Juan su verdadera identidad y le pide que le ayude a reparar su honor. Juan le asegura que obligará al Capitán a casarse con ella en Mérida. Anticipa el final de la intriga amorosa.	Campa- mento militar español

Jornada II

Lugar: Flandes

Campamento militar español.

Escena 1ª (vv. 1086-1108)

La segunda jornada, al igual que la primera, comienza en redondillas; pero esta es una escena corta y de *tempo* más pausado, en la que sólo interviene el protagonista. Se trata de un soliloquio de Juan que, a modo de aparte, recuerda al público lo acontecido (el Duque le ha hecho sargento), expresa sus deseos más ambiciosos de vencer al enemigo y anuncia la llegada de sus contrarios, con lo que introduce la siguiente escena.

Una redondilla partida, a mitad de verso, entre dos personajes, enlaza esta escena con la siguiente (v.1108). Claramonte, como un hábil orfebre, utiliza los versos partidos como eslabones que enlazan no sólo diálogos sino también escenas, como en este caso.

Escena 2ª (vv. 1108-1141)

Como acabo de indicar, una redondilla partida enlaza métricamente esta escena con la anterior. En redondillas continúa el diálogo entre el capitán don Agustín, otros capitanes y el Sargento, en el que se insertan los apartes, también en redondillas de Juan que, escondido, escucha cómo sus rivales preparan un motín para que el Duque le quite la jineta.

Esta escena presenta un cierto paralelismo con la del comienzo de la primera jornada, en cuanto al metro y al tratamiento del tema de la xenofobia pues los militares rechazan al negro en sus filas a causa de su color. La diferencia fundamental es que ahora Juan está en posición ventajosa, al ser soldado apoyado por el duque, por lo que su móvil ahora no será conseguir su objetivo primero, sino mantenerlo; además, cuenta con la ventaja añadida de conocer, desde su escondite, las intenciones de sus oponentes, y no ha de luchar sólo contra una mayoría.

Igualmente, el ritmo dramático, es aquí más lento, si bien ha aumentado respecto a la escena precedente.

Escena 3^a (vv. 1142-1226)

El romance es ahora el metro elegido para esta escena de Juan con el Sargento. Juan sale de su escondite y se enfrenta con el Sargento, al que reduce y quita la alabarda; el Sargento sale huyendo. El cambio a romance no supone, en este caso, un aumento significativo del ritmo escénico, pues la mayoría de los versos se agrupan en los parlamentos de Juan, brevemente interrumpidos por el Sargento

Escena 4^a (vv. 1227-1345)

Esta es la segunda escena más larga de la segunda jornada, con ciento diecinueve versos en romance, en forma de apartes y diálogo. Se mantiene, pues, el metro en esta escena bien distinta a la anterior, centrada en la intriga amorosa y salpicada de enredo y comicidad a través el juego de la seducción y la confusión de la identidad sexual de doña Leonor, travestida de paje.

Subescena 4 a (vv. 1227-1317)

Juan, otra vez escondido, observa y comenta el diálogo entre doña Leonor, a quien no reconoce por ir vestida de paje, y Antón. Juan sale del escondite, y doña Leonor flirtea más descaradamente con él, jugando a confundirlo; escondida en su falsa identidad, confiesa su inclinación por D. Agustín.

Subescena 4 b (vv. 1317- 1345)

Tras la marcha de doña Leonor, Juan, que no la ha reconocido, amenaza a Antón con matarlo si vuelve a verlo con tan lascivo paje. Juan toma por criado a Antón.

Se trata, por tanto, de una escena similar a la última del primer acto, también en romance y de gran comicidad, pero aquí mucho más subida de tono; la semejanza es asimismo manifiesta en la vivacidad del ritmo dramático que ambas presentan, asentado en el uso del romance y subrayado por el juego de cortas réplicas y contrarréplicas enlazadas con versos partidos.

Resulta también interesante observar cómo el dinamismo de esta larga escena de 119 versos va a ser contrarrestado en la siguiente, de ritmo más lento, lo que

supone no sólo un cambio acorde la situación dramática, sino también, literalmente, un “respiro” para el público.

Escena 5^a (vv. 1346-1391)

Claramonte muestra de nuevo su habilidad para ir creando y articulando contrastes en el ritmo dramático, asentado en su manejo de las estructuras métricas, y en esta escena opta por un cambio brusco, el paso a octavas reales, que utiliza aquí en el diálogo que entablan los capitanes y el Duque. Los capitanes piden al Duque la retirada ante la ventaja del enemigo, a causa del clima y la orografía. Se trata de una situación crítica en el contexto histórico en que se enmarca la acción, ya que el Duque ha de tomar una decisión vital que afectará a la situación político militar de España.

No siempre los cambios métricos marcan divisiones entre secuencias dramáticas de contenido tan bien diferenciado, al tiempo que se corresponden con el contenido dramático de las situaciones. En el caso de esta escena, como ocurría en la anterior, puede establecerse una evidente relación entre el uso de la polimetría y el contenido dramático, que viene resaltado por el contraste entre ambas escenas. Claramonte modera el ritmo en esta escena haciendo uso el endecasílabo, de *tempo* más lento, a lo que contribuye también el escasísimo uso de los versos partidos entre personajes (tan sólo una vez en este caso) y el aumento del número de versos en cada parlamento. Se realza así no sólo la seriedad del asunto, sino también el contraste rítmico con la escena anterior. Conjuntamente, el autor hace aquí uso de un lenguaje mucho más culto y elaborado que en otros pasajes, en las antípodas del utilizado en la escena anterior, para expresar la delicada situación en que se encuentran el bando español en la guerra de Flandes.

Un verso partido enlaza métricamente esta escena con la siguiente.

Escena 6^a (vv. 1391-1411)

Continúa el diálogo en octavas, pero cambia la situación con la llegada de Juan, que enarbola una bandera del campo enemigo y propone a los capitanes ir a por todas las demás. Muestra así de nuevo su arrojo y valor, contrastando con la actitud de los capitanes de la escena anterior.

En esta escena, que inicia el cambio en el curso de la acción dramática, el ritmo se agiliza, como muestra el significativo uso de los endecasílabos partidos en los diálogos a lo largo de toda la escena. El lenguaje utilizado es ahora más llano, excepto en la intervención del Sargento, donde es exageradamente elaborado, lo que resulta ridículo y cómico dada la situación.

De nuevo un verso partido enlaza métricamente esta escena con la siguiente.

Escena 7ª (vv. 1411-1426)

Prosigue el diálogo en octavas en esta breve escena introductoria, en la que el Sargento anuncia la llegada de un Capitán tudesco, en un lenguaje de nuevo exageradamente elaborado. Juan, por su parte, anticipa su intención de agredir al tudesco.

Escena 8ª (vv. 1427-1576)

Las octavas son sustituidas ahora por el romance en esta agitada y larga escena, de 150 versos, en la que ocurren sucesos importantes en relación con la intriga principal. Mons. de Vivamblec, tudesco, trae al Duque las condiciones de la retirada, Juan mata al tudesco¹⁵⁵ y es nombrado capitán. El Duque decide la retirada. La vuelta al octosílabo, en sustitución del endecasílabo que venía manteniéndose en las tres escenas anteriores, marca de nuevo un cambio significativo en la estructura rítmica de la obra

Escena 9ª (vv. 1577-1596)

Se produce aquí una curiosa transición en el paso de una escena a otra, ya que ocurre en el parlamento de un personaje y viene marcada, conjuntamente, por un cambio en la versificación (del romance se pasa a décimas) y en el tipo de elocución, pasando del diálogo al soliloquio. Por tanto, se produce una ruptura brusca en la versificación en este soliloquio en décimas de Juan, en el que el protagonista expresa vehementemente su heroísmo, se muestra contrario a la retirada y proclama su deseo de realizar una hazaña gloriosa, anticipando de nuevo sucesos de la intriga.

¹⁵⁵ Fuera de escena, convención escénica habitual de acuerdo con el decoro, que exigía que este tipo de acciones violentas no se escenificasen delante del público.

Escena 10ª (vv. 1597-1628)

La variación temática, vuelta a la intriga amorosa, viene señalada en esta escena por un cambio en la versificación. El autor utiliza el romancillo en hexasílabos para el diálogo amoroso entre el Capitán y doña Leonor así como para los apartes, intercalados, de Juan. Es una breve escena amorosa de marcada comicidad, ya que Juan, que aún no conoce la verdadera identidad del paje Esteban, observa escondido como éste y don Agustín se muestran acaramelados. Puede apreciarse la eficaz concordancia entre el carácter jocoso de la escena y la vivacidad rítmica que aporta el uso del hexasílabo, acentuada por el hecho de estar insertada entre dos escenas de base octosilábica.

Escena 11ª (vv.1629-1689)

Claramonte retoma el octosílabo, en forma de redondillas, en esta escena en la que continúa la intriga amorosa con un nuevo suceso que va a alterar el rumbo de ésta. Don Agustín recibe una carta de su padre apremiándole para que se case con doña Juana, y confiesa al Capitán que dejará a doña Leonor por doña Juana. La carta leída está en misma forma métrica que el diálogo, en redondillas.

Campamento militar flamenco.

Escena 12ª (vv. 1690-1719)

Claramonte vuelve a hacer uso aquí de estrofas aliradas, en este caso en forma de septetos, con una funcionalidad que presenta paralelismos evidentes con los establecidos para los sextetos de la escena 14ª de la Jornada I, puestos en boca del Capitán. En ambos casos las estrofas aliradas van asociadas a un cambio espacial y adoptan forma de soliloquio, con abundantes acotaciones implícitas, que indican las intenciones y atuendo del personaje e informan del tiempo y lugar de la acción. En las dos escenas es de noche, y los personajes ocultan su identidad. En este caso, Juan apela a la Fortuna para cambiar el curso de los acontecimientos bélicos y anuncia

que es Nochebuena y que está en el campo enemigo y señala algo evidente para el público, que lleva máscara¹⁵⁶.

Escena 13^a (vv. 1720-1753)

De nuevo el octosílabo retorna en esta escena en la que los diálogos y apartes se articulan en romance. Juan, en el campo enemigo, confundido entre la algarabía de la noche de Navidad, escucha las órdenes del Orange que pide quedarse solo. Cuando esto ocurre, Juan sale de su escondite y se abalanza sobre el príncipe.

Campamento militar español.

Escena 14^a (vv. 1754-1771)

Se produce cambio métrico en el parlamento de un personaje, el de Orange, pasando del romance anterior al romancillo¹⁵⁷. Juan rapta al de Orange y lo lleva al campamento español, donde lo entrega al Duque. El protagonista ha conseguido su gran objetivo, realizar una gran hazaña.

Llama la atención la rapidez con la que se realiza la acción, especialmente el traslado del rehén al campamento español, que ocurre durante los cuatro primeros hexasílabos del parlamento de Juan, breve momento de tensión y clímax dramático, hasta que Juan entrega al prisionero. Destaca la agilidad y celeridad de la escena, apoyada en el ritmo ágil del hexasílabo. Claramonte, brevemente y en un metro corto, resuelve este momento tan significativo en el curso de la acción.

El *tempo* rápido que caracteriza a esta escena va a contrastar con el de la escena siguiente.

¹⁵⁶ Hay que recordar que las comedias comenzaban en los corrales generalmente antes de las cinco de la tarde, a cielo descubierto y plena luz del día. Por convención el público aceptaba las indicaciones verbales de los personajes sobre el lugar y momento de la acción. Por las indicaciones verbales sobre estos aspectos podemos deducir que esta comedia de Claramonte, como las de su tiempo, estaba concebida para ser oída, y que el público colaboraba con su imaginación a encuadrarla visualmente.

¹⁵⁷ Explico más adelante, en las notas de mi edición de *El valiente*, el criterio seguido para establecer el verso donde se produce el paso de romance a romancillo, ya que éste cambio métrico no coincide con el recogido en edición de 1638 y en la BAE.

Escena 15^a (vv. 1772-1795)

La marcha del protagonista coincide con un significativo cambio en la versificación, el paso del hexasílabo al endecasílabo, en correlación con la nueva situación escénica, de *tempo* más lento. Claramente utiliza octavas reales en esta jornada para abordar, de nuevo, momentos decisivos con relación al curso de la guerra. El encuentro de dos nobles personajes, el duque y el príncipe de Orange, se expresa en metro culto, en un diálogo marcado por la caballerosidad y repleto de alabanzas al negro protagonista.

Escena 16^a (vv. 1796-1827)

Continúa el diálogo en octavas, entre el Duque y el de Orange, en el que también participa don Agustín y otros dos capitanes. Es evidente el movimiento escénico en este momento, con alboroto en los campos, ante la difusión de los nuevos sucesos, y con salida de músicos y soldados, que preparan el escenario con los útiles de la cena de Navidad¹⁵⁸. Se espera la llegada de Juan.

Contrastando con el escaso uso de este recurso en la escena anterior, la unidad métrica del endecasílabo se rompe en los diálogos, y se reparte, en ocasiones, entre varios personajes. Con este procedimiento Claramonte dinamiza el ritmo de la escena, que aumenta progresivamente.

Escena 17^a (vv. 1828-1895)

La entrada de Juan coincide con un cambio en la versificación; se retorna al octosílabo, en forma de romance, en los diálogos entre Juan, el duque y el de Orange, en el breve aparte del Capitán y, por primera vez, cantado en las coplas de los músicos.

Juan es invitado a la cena de Navidad en la mesa del Duque y Orange quienes le dedican generosas alabanzas.

¹⁵⁸Claramonte, como buen conocedor de la práctica escénica, organiza la escena de este modo bullicioso, con las entradas de soldados y músicos, para colocar las mesas, sillas y viandas, y dejar el escenario dispuesto. De esta manera, cuando Juan hace su aparición en la escena siguiente, es el centro de atención, ya que la cena de Navidad ha sido previamente preparada.

El romance se va a mantener hasta el final de la jornada; no se producen más cambios métricos, aunque, como veremos, varíen las situaciones dramáticas.

Escena 18ª (vv. 1896-1904)

Se mantiene, pues, el metro con la llegada de doña Leonor y Antón. Esta corta escena, de tan sólo nueve versos, es de transición, introduce y prepara la siguiente, con el anuncio de la llegada de Lanstrec y Vila y la retirada de los útiles de la cena.

Escena 19ª (vv.1905-1996)

Continúa el diálogo en romance, con la llegada de los generales flamencos Lanstrec y Vila. Se pactan las condiciones de la paz y la retirada de los flamencos. Juan participa en esta reunión de los “grandes” de los dos ejércitos, por quienes es de nuevo reconocido y elogiado. El Duque comunica a Juan que le llevará hasta el rey para que le premie. Se vuelven a anticipar acontecimientos.

El desenlace de la intriga principal queda resuelto en esta escena. La fábula, sobre un negro que consigue su heroico propósito en el contexto de la guerra de Flandes, ha concluido. Pero aún le aguarda Juan el reconocimiento y gratitud real. Queda por resolver también la intriga amorosa, lo que vendrá a encumbrar aún más figura del héroe.

Escena 20ª (vv. 1997-2040)

Romance también en el diálogo entre Juan, doña Leonor y Antón, que trata de un asunto bien distinto del anterior, en relación con la intriga amorosa. Doña Leonor descubre a Juan su verdadera identidad y le pide que le ayude a reparar su honor. Juan le asegura que obligará a don Agustín a casarse con ella en Mérida, con lo que anticipa el final de la intriga amorosa.

Como vemos, esta escena es paralela a la del final de la Jornada primera, en cuanto a tema, personajes y metro, pero la situación ha cambiado, y doña Leonor ahora no tiene ganas de bromear, pues ha sido traicionada, otra vez, por su amado.

Al final de la jornada segunda, el público está al tanto de los sucesos claves que se desarrollarán el acto siguiente, incluido el desenlace final de la intriga amorosa.

Como en la Jornada I, esta segunda termina con una larga tirada de romance, en este caso de mayor extensión, 213 versos en los que se articulan las cuatro últimas escenas. Estos datos ponen de relieve la versatilidad del romance, que hace posible la continuidad del mismo lo largo de escenas de distinto contenido dramático.

Cuadro 3. Estructura dramática / repertorio métrico. Jornada III.

Esce-na	Personajes	Versos	Métrica	Situación dramática	Espacio
1	Juan Antón D ^a Leonor	2041- 2096	Romance	Juan espera ser recibido por el rey; critica la vida cortesana. Comunica a doña Leonor que posee una carta del Duque que impedirá la boda del Capitán, hasta que él parta para solucionar el asunto.	MADRID -Palacio Real de Felipe II.
2 a	Juan Antón D. Gómez D. Pedro D. Martín D. Francisco	2097- 2136 1/2	Romance	Pelea. Los nobles se burlan de Juan y Antón por ser negros. Juan les golpea.	-Palacio Real de Felipe II.
2b	Dichos + Alabardero1 Alabardero2	2136 1/2 2147 1/2	Romance	Salen dos alabarderos y, junto a los señores, reducen a Juan y Antón	-Palacio Real de Felipe II.
3	Dichos + El Duque	2147-1/2 2214	Romance	El Duque libera a Juan y lo presenta como héroe. Adulaciones recíprocas. El Duque, al oír la llegada del Rey, sale a su encuentro.	-Palacio Real de Felipe II.

4	Dichos + Felipe II	2215- 2220 2221- 2244	Romance Redondillas	Vuelve el Duque, con el Rey. Adulaciones a Juan. El Rey dialoga con Juan.	-Palacio Real de Felipe II.
5	Juan Antón	2245- 2268	Redondillas	Juan declara que ya lo ha conseguido todo y no espera nada más.	-Palacio Real de Felipe II.
6	Juan Antón El Duque	2269- 2326	Redondillas	La fortuna, merecida, sigue premiando a Juan. El Duque le comunica que el Rey le nombra maese de campo general y le da seis mil ducados de renta. Concluye la fábula principal.	-Palacio Real de Felipe II.
7	Músicos El Capitán D ^a Juana	2327- 2330 2331- 2358	Seguidillas Silvas	Cantan Músicos Encuentro amoroso entre Don Agustín y D ^a Juana, el día antes de la boda.	MÉRIDA - Jardín
8	El Capitán D ^a Juana Don Juan	2359- 2368 ----- 2369- 2378 2379- 2402	Silvas Carta en prosa Silvas Décimas	Don Juan entrega al Capitán una carta del Duque: pide que se aplace la boda hasta la llegada del maese de campo. El Capitán sospecha y decide adelantar la boda.	- Jardín
9	El Capitán D ^a Juana Don Juan Caballero 1 ^o Caballero 2 ^o Criado	2402- 421 422-424	Décimas Romance	Dos caballeros, de boda, anuncian que se acercan soldados y capitanes engalanados. Un criado anuncia la llegada del maese de campo.	- Jardín
10	Dichos + Juan Gobernador y toda la compañía	2425- 2516	Romance	Llegada de Juan de Alba, rico y con el título de maese general; rememora todo lo acaecido desde la última vez que estuvo en Mérida	- Jardín

11	Dichos + D ^a Leonor Antón	2517- 2589	Romance	Desenlace de la intriga 2 ^a . Antón anuncia la llegada de D ^a Leonor. Juan de Alba obliga a D. Agustín a devolver el honor a D ^a Leonor, dándole la mano de ésta en matrimonio. Fin, con anuncio de festejos.	- Jardín
----	--	---------------	---------	---	----------

Jornada III

Lugar: Madrid

-Palacio Real de Felipe II.

Escena 1^a (vv. 2041-2096)

La tercera jornada comienza en romance, manteniéndose el mismo metro del final de la anterior, en el diálogo que de nuevo entablan Juan, doña Leonor y Antón. La transición de una a otra jornada, ligada ahora también a un significativo cambio espacial, con el traslado de la acción de Flandes a España, no viene marcada, en este caso, por un cambio de metro, se mantiene el romance, pero sí cambia la rima. Por otro lado, se mantiene la configuración de personajes, aunque la situación dramática es ahora bien distinta. Juan en la corte, junto con doña Leonor y Antón, espera ser recibido por el Rey, al tiempo que comunica a doña Leonor que posee una carta del Duque, que impedirá la boda de don Agustín hasta que él parta para solucionar el asunto. Se juntan las dos intrigas y se reitera la anticipación del final del conflicto amoroso.

Escena 2^a (vv. 2097-2147)

Se mantiene el romance y la situación de espera, que en este caso viene marcada por el conflicto y la lucha. El ritmo dramático es más dinámico en esta escena de enfrentamientos, y, como hemos visto en anteriores ocasiones, viene apoyado por la ausencia de largos parlamentos, el juego de cortas réplicas y

contrarréplicas, así como en la división del octosílabo en boca de dos y hasta de tres personajes.

Subescena 2 a (vv. 2097-2136)

En un primer momento el conflicto surge con unos nobles que, de forma burda y ordinaria, insultan y se mofan de Juan y Antón; la comicidad de la situación es muy cercana al entremés. La tensión va en aumento hasta que Juan se enfrenta a ellos y les golpea.

Un verso partido entre dos personajes enlaza ésta con la siguiente subescena.

Subescena 2ª b (vv. 2136-2147)

En esta corta subescena de 11 versos la intervención de dos alabarderos, que reducen al protagonista, consigue poner fin a la pelea.

De nuevo, un verso partido eslabona métricamente esta escena con la siguiente.

Escena 3ª (vv. 2147-2214)

Continúa el diálogo en romance, pero la llegada del Duque cambia la situación del protagonista, que es liberado y elogiado. El Duque al oír la llegada del Rey sale para reunirse con él. El ritmo se atempera en esta escena, y paralelamente aumenta el número de versos en los parlamentos, concretamente en los de Juan y el Duque.

Escena 4ª (vv. 2215-2244)

La versificación cambia en el transcurso de esta escena que incluye seis versos en romance y veinticuatro en redondillas. El romance continúa con la llegada del rey, en los diálogos que entablan el duque y el rey, por un lado y Juan y Antón por otro. El paso a redondillas se inicia cuando Juan es llamado a reunirse con el rey. Claramente marca el nerviosismo inicial del encuentro partiendo los versos entre los personajes.

En resumen, como se ha visto Claramonte hace uso del romance en estas escenas de espera en la corte; a partir del encuentro de protagonista con el rey, lo que marca su nueva consideración social, opta por las redondillas.

Escena 5ª (vv. 2245-2268)

En redondillas continúa el diálogo de Juan, ahora no con el rey, sino con el criado negro, Antón. El héroe declara que, honrado por el rey, no le queda nada más que pedir o recibir de la fortuna. Ya está plenamente cumplido su objetivo en la obra, ha dado nuevo aumento y calidad a su raza. La ausencia de conflicto y la satisfacción del héroe tienen su paralelismo en el *tempo* dramático, que en esta escena, pese a su brevedad, es más lento que en la escena anterior; este hecho viene secundado por la disminución del ritmo de réplicas y contrarréplicas, que han aumentado su número de versos.

Escena 6ª (vv. 2269-2326)

Se mantienen las redondillas en el diálogo entre el Duque y Juan, en el que se insertan sólo dos breves y graciosas intervenciones de Antón. Por las mismas razones apuntadas en la escena anterior, el *tempo* dramático de ésta se mantiene de forma similar a la anterior. El duque comunica a Juan que el rey le ha nombrado maese de campo general y le da seis mil ducados de renta.

Concluye la fábula principal. Queda por resolver la intriga amorosa.

Lugar: Mérida

-Jardín

Escena 7ª (vv. 2269-2326)

Momento de manifiesta transición en el curso de la acción dramática, que viene marcado por el cambio en lugar de la acción, la temática y la configuración escénica; métricamente se expresa con una ruptura en la versificación. La acción vuelve a ubicarse en Mérida, y ahora, por primera vez, aparecen juntos don Agustín y doña Juana; se reanuda el tema amoroso. Claramente interrumpe ahora la métrica octosilábica, dando un respiro al ritmo general de la acción.

Comienza el encuentro amoroso a ritmo de seguidilla, con dos seguidillas simples escritas en versos largos, en forma de *dodecasílabos de 7-5*, cantadas por los

músicos. Este canto encabeza la silva de pareados del diálogo en el que los prometidos, en tono elevado y cultista, declaran su amor, el día antes de la boda.

Escena 8^a (vv. 2359-2402)

Continúa la silva de pareados, aunque el amoroso encuentro se interrumpe con la llegada de don Juan, padre del Capitán, que trae una carta del Duque. La lectura de la carta, escrita en prosa, supone un cambio brusco en la prosodia. Curiosamente, la carta divide la silva en dos mitades equilibradas, de diez versos cada una. En la misiva el Duque pide al Capitán que aplace la boda hasta la llegada del maese de campo. Terminada la lectura, continúa el diálogo entre padre e hijo, que retoma la silva; a continuación se produce un cambio en la versificación, cuando don Agustín, ante la sospecha, decide adelantar la boda, sin esperar. La transición viene marcada y realizada por que el metro varía dentro de un parlamento, concretamente de don Agustín; Claramonte vuelve a hacer uso del octosílabo, pasando de la silva a las décimas, con lo que pone de relieve el nerviosismo que produce la nueva situación. Como es habitual en Claramonte, se aparta de los consejos de Lope de “ser buena para las quejas” y se sirve aquí de la artificiosa décima para resaltar la tensión.

A partir de aquí, hasta el final de la pieza, Claramonte mantiene el uso del octosílabo, verso de ritmo rápido que le permite ajustar, de forma eficaz, la prosodia al dinamismo de la acción.

Un verso partido enlaza esta escena con la siguiente.

Escena 9^a (vv. 2402-2421)

Las décimas continúan y enlazan con esta escena, que completa una unidad estrófica iniciada en la anterior. Se trata de una escena puente, que prepara la siguiente, con noticias de llegadas. Dos caballeros anuncian que se acercan invitados, entre ellos soldados y capitanes; por último, un criado confirma la llegada del maese de campo.

Los cuatro últimos versos de esta escena (vv. 2421-2424) presentan unas peculiaridades que creo conveniente señalar; el primero es un verso interpolado al

final de una tirada de décimas, y los tres siguientes inician el romance que continúa en la escena siguiente:

Sale un CRIADO.

CRIADO	Ya el señor maese de campo ¹⁵⁹ está aquí.
CAPITÁN	A mi amor permite que doña Leonor no venga con él.
CRIADO	Aquí es el espanto.

Teniendo en cuenta el contexto dramático y métrico, creo que cabe pensar en la posibilidad de que estos versos se hayan incluido en el texto después de haber sido representada la pieza.

Como apuntaba más arriba, el romance continúa en la siguiente escena. No hay más cambios métricos, pues el romance es utilizado por Claramonte hasta el final de la obra, con lo que el tercer acto comienza y termina en romance.

Escena 10^a (vv. 2422-2516)

Se inicia el desenlace de la intriga amorosa, con la vuelta de Juan de Alba, triunfante, a su Mérida natal. En un largo parlamento rememora el héroe su victoriosa trayectoria, llegando a vencer a las tropas contrarias en Flandes y a cambiar el curso de la guerra, con la victoria para España; participa a los presentes que vuelve con altos títulos militares, y con fortuna y riqueza, “a pesar de la color”, demostrando así su tesis sobre la igualdad de blancos y negros.

Escena 11^a (vv. 2517-2589)

Llega doña Leonor, y Juan de Alba obliga a don Agustín a devolver el honor a la dama, dándole su mano en señal de matrimonio. El desenlace de la intriga amorosa pone fin a la comedia, con anuncio de festejos:

Reservando a otra comedia

¹⁵⁹ Verso interpolado al final de la tirada de décimas.

*de este negro las hazañas,
cuya historia verdadera
largamente las aclara
y largamente las cuenta.*

En esta tercera jornada, la más corta y en la que el octosílabo siglo ocupa el 90'5 % de la misma, sólo se producen seis cambios métricos. En esta tercera parte de la pieza, es más evidente el hecho de que no hay un criterio academicista rígido que permita asociar los cambios métricos a los cambios en la situación dramática, ni tampoco mantener una relación fehaciente entre metro y contenido de la escena.

2.2 Polimetría y funcionalidad dramática

El anterior análisis, con el que he pretendido un acercamiento al estudio de una posible relación entre tipología métrica utilizada y contenido dramático de la escena, atendiendo tanto a la forma de discurso (diálogo, monólogo en coloquio, soliloquio, etc.) como a la situación, intensidad y carácter dramático, viene a confirmar que es a todas luces evidente que no puede establecerse una relación exacta entre el contenido dramático o el rango de los personajes y el uso de un metro o estrofa determinada en *El valiente*. Quiere esto decir que Claramonte, al igual que el propio Lope, que aconseja el uso de las diferentes variantes métricas en función de los cambios de código, no sigue un recetario rígido.

Esta flexibilidad en las reglas, como apunté en el epígrafe “La polimetría como contexto. Práctica y principios de teorización”, está estrechamente relacionada con el uso del octosílabo como base métrica de la comedia y su carácter de metro no marcado, de *grado cero*, que le confiere esa especial facultad para amoldarse a los diferentes cambios de código de la comedia. *El valiente* es un claro ejemplo de esta cualidad funcional del octosílabo, que puede constatarse tanto en el uso del romance como en las redondillas, así como en las décimas.

Recordemos que el octosílabo abarca el 84'8 por 100 del total de *El valiente*, que el romance octosílabo ocupa el del 61'5% de la pieza, y las redondillas el 18'9%. Tanto el romance como las redondillas son de uso general en *El valiente* y sirven para todo; como hemos visto anteriormente, se utilizan en distintas situaciones dramáticas y diversas formas de discurso, con y sin conflicto dramático, sin distinción en cuanto al tono grave o ligero de la escena, la temática tratada, ni el carácter elevado o humilde de los personajes

Curiosamente, aunque en redondillas se traten asuntos de amor y celos, Claramonte no usa esta estrofa en los diálogos amorosos entre los amantes, para los que opta por el romance, las décimas o incluso el romancillo.

La flexibilidad y riqueza expresiva del romance octosilábico permite su cómoda adaptación a las cambiantes situaciones de la comedia, como muestra el amplio y diversificado uso a lo largo de la obra. Es de destacar que en las situaciones más próximas al entremés Claramonte opta siempre por el uso de la forma más popular, el romance. Acorde igualmente con el gusto popular, Claramonte emplea también el romance como componente lírico, cantado.

Las décimas tampoco las emplea Claramonte con una funcionalidad específica en la obra. Sirven tanto para el diálogo amoroso entre el capitán don Agustín y doña Leonor, en la primera jornada, como para el soliloquio de Juan, en la jornada segunda, en la que el protagonista expresa sus deseos y aspiraciones en relación al conflicto militar; las emplea también el autor en la jornada tercera, en forma de diálogo factual, en momentos de tensión y agitación, para presentar el frustrado intento de don Agustín de adelantar de boda y la llegada de invitados, respectivamente.

En cuanto al romancillo hexasílabo, es empleado, en la jornada II, tanto para el diálogo amoroso, entre doña Leonor y el Capitán, como para el diálogo factual en la escena de carácter contencioso y clímax dramático, en la que Juan rapta y traslada al de Orange. La comicidad de ambas situaciones es evidente pero no relevante, al ser el tono general de la pieza.

A este grupo de metros españoles hay que añadir las seguidillas, que aparecen como componente lírico, cantado, en relación al tema amoroso de la intrica secundaria. Como ya he comentado, en el caso de “El amor del soldado” Claramonte

utiliza una cancioncilla popular, que repite dos veces en el texto, como tema base para el desarrollo de la intriga amorosa. Las otras dos seguidillas, escritas en versos largos y con un lenguaje más elaborado, son invención del autor y su uso va asociado, igualmente, con la temática amorosa.

Claramonte, en el caso de las canciones, usa tanto la seguidilla como el romance, siguiendo fielmente la tradición y el gusto popular.

En cuanto a los metros italianos, emplea Claramonte las octavas, en la primera jornada, para el diálogo factual entre Juan y doña Juana, en el que el protagonista consigue su libertad, y en el subsiguiente soliloquio, en el que éste expresa su intención de marchar a Flandes en busca del Duque. También en octavas se desarrolla el diálogo en el que dos capitanes informan de que la acción se desarrolla en Flandes.

En la segunda jornada el empleo de las octavas va ligado a la temática del conflicto bélico y a los giros que se producen en el desarrollo del mismo. Así ocurre en el diálogo factual en el que los capitanes piden al Duque la retirada del ejército español, continuándose su empleo en el cambio de situación iniciado con la llegada de Juan portando una bandera enemiga; más adelante vuelven a emplearse las octavas para una ocasión decisiva en relación al curso de la guerra, en el caballeroso diálogo que mantienen el Duque y el de Orange, en el que pactan las condiciones de rendición de los flamencos; por último, continúan las octavas en la escena siguiente en los diálogos, menos elaborados, que tienen como eje esta noticia.

Respecto a las estrofas aliradas, Claramonte opta por los sextetos, en la jornada primera, en forma de soliloquio de carácter descriptivo, en boca del Capitán, y en el diálogo contencioso de la escena de lucha entre los rivales, apartándose, por tanto, de la tendencia general de usar el sexteto para escenas líricas, señalada por Navarro Tomás (*opus cit.* p.256); en la segunda jornada, elige los septetos para un soliloquio descriptivo, ahora en boca de Juan, en una escena que, como he indicado más arriba, presenta un evidente paralelismo con la del Capitán de la jornada anterior.

Por último, la silva, en la tercera jornada, es empleada para el diálogo amoroso, de tono elevado y culto, en el que los prometidos, doña Juana y el Capitán, se declaran su amor el día antes de la boda; y, seguidamente, continúa en el diálogo

entre el Capitán y don Juan, ahora en lenguaje más llano, pero también pulido, con el que se inicia de nuevo el conflicto dramático, ante la llegada de la misiva que pide la interrupción de la boda.

Así pues, en *El valiente* el empleo de los metros cultos no va siempre asociado a ocasiones graves o escenas ceremoniosas, ni son en todo momento las situaciones dramáticas o el alto rango de los personajes los que determinan su aplicación, si bien el lenguaje usado en estos metros es siempre más elaborado y retórico que en el de los populares. Se advierte también que su uso funcional tiene unos límites más precisos que los observados para los metros populares. Lógicamente este hecho está en relación con la menor presencia cuantitativa de los metros cultos, que condiciona su margen de aplicación, a lo que se añade conjuntamente, un mayor peso de la tradición culta y una menor versatilidad de este tipo de metros respecto al octosílabo, para adaptarse a las necesidades de la comedia. De hecho, los metros italianos no se usan en las escenas más populares próximas al entremés, ni en situaciones que requieren un ritmo escénico ágil y flexible. Del mismo modo, su uso en relación a los personajes presenta ciertas limitaciones, de las que está exento el octosílabo. Así, Claramonte no pone los metros italianos nunca en boca de Antón, el personaje más bajo de la escala social, que se expresa siempre en el popular octosílabo, tanto en forma de romance como en redondillas. Igual ocurre con los diálogos de los criados, articulados tanto en forma de romance como en redondillas. El principio del decoro, en su concepción tradicional, podría explicar esta opción del autor; sin embargo, Claramonte elige también el octosílabo, en forma de romance y redondillas, para la corta intervención del rey, en vez de un metro acorde con el alto rango de esta figura. Pero, sin duda, es en los parlamentos de Juan, el protagonista, donde puede apreciarse la gran flexibilidad con que Claramonte maneja el principio del decoro que establece el acomodo de los metros al rango del personaje. Claramonte “acomoda” a las múltiples intervenciones de este personaje la mayor parte del repertorio métrico de la pieza. La variedad métrica con la que se expresa el protagonista incluye seis de las nueve formas métricas que constituyen la comedia: el romance, las redondillas, las décimas, el romancillo, las octavas y los septetos. El uso de metros populares y cultos en boca de este

personaje, *humilis* por su origen social y a la vez “esforzado” por su papel en la obra, podría haber estado asociado a la evolución social del mismo que, de esclavo pasa a maese de campo general. Pero no es así, de hecho, Juan siendo aún un esclavo, además de en otros metros, se expresa también en octavas; en cambio, como maese de campo general, lo hará en romance.

2.3 Circunstancias en que se producen los cambios métricos

En *El valiente*, como se ha podido comprobar, los cambios métricos no van directamente asociados con la entrada y salida de personajes, ya que esta circunstancia no siempre viene marcada por una variación en la versificación. Tampoco los cambios de situación dramática se indican en todo momento con un cambio en la versificación. A veces hay continuidad de metro entre las escenas, aunque cambie la situación dramática, lo que en ocasiones indica continuidad temática entre las mismas, circunstancia ésta que suele estar indicada por la transición de las escenas en medio de una estrofa e incluso de un verso, como en el caso de las escenas iniciales de la tercera jornada, de espera en la corte. El uso de las variantes métricas, en *El valiente*, no está condicionado por rango de los personajes ni por la situación dramática. Este modo de proceder pone de relieve el sentido práctico de nuestro autor; Claramonte en la construcción de esta comedia utiliza una fórmula de economía dramática, que no se ajusta a los criterios academicistas.

En *El valiente* son los cambios espaciales los que presentan una mayor coincidencia con los cambios de metro, al estar normalmente marcados por una variación en la versificación, pero hay dos excepciones:

- Dos de los tres grandes cambios espaciales, el primero y el último, de Mérida a Flandes, y de Madrid a Mérida, ocurren respectivamente en el transcurso de la primera jornada y de la última, y están marcados con un cambio en la versificación; sin embargo, no hay cambio métrico cuando la acción se traslada de Flandes a Madrid, a la Corte de Felipe II; tengamos en cuenta que esta transición coincide con un cambio estructural, el paso de la segunda jornada a las tercera, y

viene ya marcado por una pausa escénica, lo que parece indicar una economía de cambios métricos cuando no son necesarios; además, aunque se mantiene el romance cambia la rima. Hay que señalar también que en el inicio de la tercera jornada aparece la misma configuración dramática del final de la segunda: Juan, doña Leonor y Antón; por otro lado, recordemos que el metro utilizado en ambos casos, el romance, es el mismo que se repite en todas las escenas que giran en torno a estos tres personajes.

- El resto de los cambios de lugar escénico vienen indicados por un cambio en la versificación, salvo en el caso de la transición de la escena 15 a la 16 de la jornada I, en la que se mantiene la estrofa, redondillas, aunque cambia el lugar de la acción, e incluso varía la configuración dramática.

Dentro de las escenas, Claramonte suele mantener la continuidad métrica, pero tampoco aquí sigue una regla fija. Así, en el caso de la escena 4 de la jornada I, con el paso de romance a décimas en una escena amorosa; en la escena 7 de la misma jornada, con cinco cambios métricos, relacionados con los cambios de actitud y estado anímico del personaje, doña Leonor; también en la escena 14 de la misma jornada, se produce un llamativo paso de sextetos a redondillas en una escena de lucha entre los principales rivales. La jornada II es la que presenta mayor unidad métrica dentro de las escenas, pero, como se ha podido constatar, en todas las jornadas hay algunas escenas que no mantienen unidad métrica.

Otro aspecto interesante en relación con los cambios atañe a las dos cartas que Claramonte incluye la obra, al presentar cada una de ellas un modo diferente de articulación en la prosodia. En la jornada II intercala una carta en verso, vv.1638-1649, leída en redondillas, en la misma forma del diálogo en que se inserta. Frente a esta continuidad, la carta insertada en la jornada III, entre los versos 2368-2369, supone una clara ruptura en la prosodia, al tratarse de una carta en prosa que interrumpe un diálogo en silva, aunque éste se reanuda después en la misma forma métrica¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Ambos modos de inclusión varían respecto al método habitualmente seguido por Lope, en cuyas obras, según Morley y Bruerton (Ob.cit.; 191) "...una carta o un poema intercalado leído están generalmente en una forma métrica distinta de la del diálogo, y después de ellos el verso vuelve casi siempre a la forma anterior. Puede, no obstante, cambiar algunas veces".

Las observaciones anteriores corroboran que en *El valiente* los cambios no se atienen a unos criterios estrictos, Claramonte muestra bastante flexibilidad en este sentido frente a los convencionalismos. Probablemente, este modo de proceder no sea ajeno al hecho de que la mayor parte de la obra esté escrita en romance, y paralelamente, al carácter popular de la misma.

Tampoco Lope mantuvo unos criterios estrictos en cuanto a los cambios, abriendo el abanico de posibilidades conforme amplió el uso del romance, pues, como apuntan Morley y Bruerton (*ob.cit.*, p.191), en sus comedias “los cambios no ocurrieron al azar, llevado por su imaginación; al contrario, siguieron normalmente unas reglas bien definidas y convencionales, inventadas, en lo principal, por sus predecesores...Lope añadió nuevos convencionalismos cuando introdujo los romances; también dio una mayor flexibilidad a las reglas”.

2.4 Conclusiones sobre el uso de cualitativo de la versificación dramática.

Claramonte, en *El valiente*, no sigue fielmente los criterios tradicionales en cuanto el uso de las diferentes variantes métricas en función de los cambios de código. No hay un formula constante que determine una relación de correspondencia entre la forma métrica utilizada y el contenido dramático o el rango de los personajes, ni son siempre las mismas circunstancias las que determinan los cambios métricos.

Esta flexibilidad funcional que muestra el uso de la polimetría a lo largo de la obra, respecto a los valores funcionales que la tradición había dado a cada estrofa, indica una reconfiguración del principio del decoro, que traspasa los límites marcados por la preceptiva clásica. Y es que en *El valiente* la polimetría tiene una funcionalidad dramática, en la que, acorde con las características de la comedia de corral, priman los aspectos prácticos de la representación escénica sobre los aspectos teóricos. En este sentido, la obra muestra una adecuación del metro al nuevo género, la comedia de corral, creado para la representación escénica, con el fin primordial

de agradar al público, y una adecuación de la métrica a los modos, a los nuevos modos que requiere el género. La métrica sigue estando en relación con la poética, pero ahora no con la clásica sino con la nueva poética del gusto, que implican una adaptación del verso a la realidad de la práctica escénica.

La base métrica de la comedia la constituye el verso que mejor responde a las nuevas necesidades, el octosílabo, tanto por su adecuación a los gustos del público, dado su carácter de metro popular, como por la facilidad funcional y libertad respecto a los cánones establecidos que le otorga su carácter de metro no marcado. Conjuntamente, esta evolución de los valores funcionales, a tenor de los tiempos, se pone de manifiesto en el uso de los distintos metros empleados en *El valiente*.

Recordemos que, si bien Lope en el *Arte nuevo*, siguiendo el principio horaciano del *decorum*, relacionaba la polimetría con los valores funcionales de los distintos metros y aconsejaba el acomodo de los versos a los sujetos que se tratara, también es cierto que, desde esa visión práctica del público y de la escena que contempla igualmente en el tratado, tenía también muy claro que cuando había de escribir una comedia encerraba “los preceptos con seis llaves” y seguía el gusto del público, que era el que las pagaba. Por tanto, la doctrina de la funcionalidad de Lope, entendida en el amplio contexto en el que se formula, permite una amplia gama de posibilidades, acorde con las exigencias que el nuevo género y los nuevos tiempos demandan, como lo muestra la evolución de los valores funcionales de los distintos metros en la propia producción lopesca.

El valiente muestra un uso funcional de la polimetría no alejado de las pautas marcadas por Lope con la acomodación de unos determinados modelos genéricos a las características de la comedia, pero marcado por la personalidad y peculiar *usus scribendi* de Claramonte.

El repertorio métrico utilizado en la obra se corresponde, básicamente, con el modelo establecido y popularizado por Lope. *El valiente* no se singulariza por el uso de unos determinados metros y estrofas, sino por su acomodación en la organización dramática en relación a sus valores prosódicos y a la funcionalidad teatral de los mismos, de cara a la puesta en escena y al oído del espectador. La distinción de Claramonte es el protagonismo concedido a la prosodia -junto a los personajes, acción, situación- para provocar ese efecto de captación del espectador. Eso significa

que no es un valor subordinado ni meramente funcional, sino que se convierte en un elemento fuerte de equilibrio propio del *decorum*. Para analizar esa prosodia hay que ir más allá de lo que la crítica ha hecho con Lope, no limitarse a la relación metro, situación o personaje, sino indagar también en lo que sería estrictamente la prosodia: los ritmos acentúales y tonales de cada pasaje; y por otra parte, la distribución de esos elementos en el conjunto de la obra.

En *El valiente* la prosodia adquiere un protagonismo fundamental por su eficacia en la articulación del ritmo dramático. Como hemos podido comprobar, el ritmo de la prosodia va marcando dos pautas rítmicas esenciales: el “microrritmo” o ritmo interno, que tiene que ver con los acentos en los pasajes, y el “macrorritmo” o estructura rítmica de la obra, que tiene que ver con la distribución de esos microrrítmicos. De ahí que lo más relevante en este acercamiento al uso cualitativo de la versificación dramática en *El valiente*, sea la constante adecuación del ritmo de la prosodia al ritmo dramático con una evidente economía de cambios métricos cuando no son necesarios.

3. Tipología rítmica de los versos

Entre las diferentes opiniones sobre la teoría métrica, y en particular sobre la naturaleza del elemento que actúa como base rítmica del verso español, en el presente estudio sobre la estructura rítmica de los versos sigo los principios expuestos por Navarro Tomás [1995: 25 y 27] en su sistema métrico, asentados en la consideración del verso como “serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico, siendo la base esencial del ritmo del verso los apoyos del acento espíatorio”.

Conjuntamente, me ha sido de gran utilidad la exposición de Baehr [1997: 23-30] sobre la estructura rítmica de los versos, que tiene como base los puntos esenciales de Navarro Tomás, aunque con algunas discrepancias¹⁶¹.

¹⁶¹ Coinciden ambos autores en que lo que determina el tipo rítmico del verso es el periodo rítmico interior, que abarca desde el primer acento rítmico del verso hasta la última sílaba atona que precede

3.1 Octosílabo: Tipología rítmica.

Para estudio del uso del octosílabo en *El valiente* desde la perspectiva de su estructura rítmica, en la línea con lo expuesto más arriba al abordar la naturaleza rítmica del verso, sigo el criterio establecido por Navarro Tomás (*Ob. cit.*, pp. 71 y 72)¹⁶²:

al último acento del verso, y que se subdivide en pequeñas unidades, cláusulas o pies, de ritmo binario (troqueo) y/o ternario (dáctilo) con acento inicial. Coinciden también en el concepto de anacrusis, formado por aquellas sílabas débiles anteriores al primer tiempo marcado o primer acento de verso, que quedan fuera del periodo rítmico. La diferencia estriba en que Navarro incluye en su teoría el denominado periodo de enlace que, Baehr no contempla. El periodo de enlace sigue al periodo rítmico interior y está constituido por la suma de la última sílaba acentuada del verso, las sílabas átonas que le siguen, y la pausa final del verso y, por último, sólo si existen, las sílabas átonas que forman anacrusis en el verso siguiente. Baehr, por su parte, entiende que el periodo de enlace no se ajusta con el concepto de verso como unidad, que él respalda, por lo que en lugar de periodo de enlace, defiende en su exposición el término habitual de final de verso, que comprende la última sílaba acentuada, las sílabas átonas que puedan seguir y la pausa. Las discusiones teóricas sobre el tema quedan fuera de este estudio; para mayor profundidad remito a los citados estudios de Navarro Tomás [1995: 25-27] y Baehr [1997: 23-30]; sobre la consideración del verso como unidad rítmica véase también el artículo de Jauralde Pou [1986: 267-389] “Métrica española. Métodos y problemas iniciales”.

¹⁶² Para la estructura rítmica del octosílabo junto a los citados estudios de Navarro Tomás, y siguiendo su línea, véase también la exposición de Baehr [1997-102- 106]. Recordemos cuál es la estructura rítmica de los tres tipos rítmicos del octosílabo, como paso previo para el estudio de su empleo en *El valiente*:

El tipo trocaico, *oo óo oo óo*, tiene el primer tiempo marcado sobre la tercera sílaba, encierra en el período rítmico dos cláusulas bisílabas, dos troqueos, y empieza con dos sílabas en anacrusis. Lleva pues acento característico en la tercera sílaba, y en la séptima; el acento de la quinta no tiene porque ser manifiesto.

El octosílabo dactílico, *óoo óoo óo*, asienta su primer apoyo sobre la sílaba inicial, el período rítmico comprende dos cláusulas trisílabas de acentuación esdrújula, dos dáctilos, y carece de anacrusis. Lleva los acentos en primera, cuarta y séptima.

El octosílabo mixto, marca el primer tiempo sobre la segunda sílaba dejando la primera en anacrusis, y presenta dos modalidades denominadas mixto *a* y mixto *b*, según sea la distribución de las cinco sílabas del período en la forma de troqueo más dáctilo, o de dáctilo más troqueo. Presenta

Sobre la estructura rítmica del octosílabo se han dado diversos pareceres, desde los que lo consideran como una simple serie de ocho sílabas sin más acento necesario que el de la séptima, hasta los que le atribuyen un extraordinario número de combinaciones y variantes. En general estas discrepancias proceden de la falta de diferenciación entre los conceptos de acento prosódico y apoyo rítmico. Las combinaciones del acento prosódico suman hasta 64, las cuales, desde el punto de vista rítmico, se reducen sólo a tres tipos: trocaico, dactílico y mixto.

La tabla IV recoge los datos sobre el uso rítmico del octosílabo en la obra. Como podemos ver, Claramonte en *El valiente* utiliza la mezcla polirrítmica del octosílabo, que incluye los tres tipos rítmicos fundamentales señalados por Navarro Tomás, como es habitual en la poesía del Siglo de Oro y, en general, en el resto de nuestra tradición poética.

En la distribución por jornadas, puede apreciarse que en la primera el tipo rítmico preponderante es el mixto, con un 38'7 %, seguido por los tipos dactílico, 30'7 %, y trocaico, 30'6 %, que presentan escasa diferencia cuantitativa. La segunda jornada, presenta una mayor uniformidad en los porcentajes, aunque muestra un mayor uso del tipo dactílico, que supone el 34'7 %, siendo similar el porcentaje de los octosílabos de tipo trocaico y mixto, ambos con un 32'6 %. En la tercera jornada, al igual que ocurre en la primera, el octosílabo mixto es claramente el tipo rítmico más usado, supone el 37'8 %, en segundo lugar se encuentra el octosílabo dactílico con un 33'5 %, seguido porcentualmente por el tipo trocaico, con un 28'6 %.

pues dos esquemas rítmicos diferentes, el tipo mixto *a*: *o óo óoo óo*, y el tipo mixto *b*, *o óoo óo óo*. El mixto *a* lleva acentos en la segunda, cuarta y séptima. El mixto *b* acentúa en segunda, quinta y séptima.

Tabla IV. Octosílabo: Tipos rítmicos

	TROCAICO	DACTÍLICO	MIXTO	
			M. a	M.b
JORNADA 1 ^a	294 30'6%	295 30'7 %	178 372 38'7%	194
JORNADA 2 ^a	241 32'6%	256 34'7%	133 241 32'6%	108
JORNADA 3	142 28'6%	166 33'5	89 188 37'8 %	99
TOTAL	677 30'8%	717 32'6 %	400 801 36'5%	401

En la distribución por jornadas, puede apreciarse que en la primera el tipo rítmico preponderante es el mixto, con un 38'7 %, seguido por los tipos dactílico, 30'7 %, y trocaico, 30'6 %, que presentan escasa diferencia cuantitativa. La segunda jornada, presenta una mayor uniformidad en los porcentajes, aunque muestra un mayor uso del tipo dactílico, que supone el 34'7 %, siendo similar el porcentaje de los octosílabos de tipo trocaico y mixto, ambos con un 32'6 %. En la tercera jornada, al igual que ocurre en la primera, el octosílabo mixto es claramente el tipo rítmico más usado, supone el 37'8 %, en segundo lugar se encuentra el octosílabo dactílico con un 33'5 %, seguido porcentualmente por el tipo trocaico, con un 28'6 %.

La proporción de los distintos tipos rítmicos en el conjunto de la obra es la siguiente: el porcentaje más alto corresponde al tipo mixto con un 36'5, al que le sigue el dactílico con un 32'6 % y, por último, el tipo trocaico con un 30'8 %. Por tanto, el octosílabo mixto es el que presenta una mayor presencia en el conjunto de la obra, excepción hecha de la segunda jornada. En todo caso, la mezcla polirrítmica del octosílabo es constante a lo largo de la obra, como puede observarse en la Tabla XI Tipología Rítmica Jornada I, que incluyo más adelante a modo de ejemplo de la línea seguida en las tres jornadas. He podido constatar que Claramonte no opta por una determinada variedad en función de la forma métrica utilizada, no apreciándose tampoco en esta obra una relación constante entre el uso de una determinada tipología rítmica y la funcionalidad expresiva, dramática en este caso, de la misma.

En este sentido, conviene tener en cuenta, como señala Navarro Tomás [1995: 274-275] y respalda Baehr [1997:105- 106], que, si bien cada uno de los tres tipos fundamentales tiene una facultad expresiva propia, y esto hace que resulte adecuado para determinadas funciones, hay que considerar también que el empleo de los distintos tipos no siempre está determinado por la tendencia hacia la variedad, ni tampoco por el contenido, ya que en la historia del octosílabo cada época ha tenido sus preferencias. Por otro lado, los estudios sistemáticos que relacionan el empleo de los distintos tipos con el contenido están todavía en sus comienzos.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, no resulta extraño que las proporciones de *El valiente* difieran de los datos globales aportados por Navarro Tomás sobre el uso de los octosílabos polirrítmicos en el Siglo de Oro. Según estos, la proporción para el tipo trocaico oscila en esta época entre un 40 y un 45 por 100; le sigue el tipo mixto, en sus dos variedades, con promedio de un 35 por 100, y en tercer lugar el dactílico, con el 20 por 100. *El valiente* no se adecua a estos datos estadísticos globales, lo que se explica, al margen de la relatividad de los datos estadísticos, porque en ellos se incluyen resultados concernientes a otros géneros de poesía, y no sólo la dramática. Más ilustrativos son los datos parciales que extraemos de los ejemplos aportados por Navarro Tomás, basados en la consideración de la expresividad de cada uno de los tres tipos fundamentales y su uso en el género dramático. Así, el tipo trocaico, de ritmo lento, equilibrado y suave,

aparece como tipo preponderante, siguiendo la media global indicada anteriormente, en el elogio a Lisboa por don Gonzalo en el primer acto de *El burlador de Sevilla* y en las décimas de Segismundo en *La vida es sueño*. La proporción del trocaico es aún más elevada en el diálogo lírico entre Peribáñez y Casilda, al final del segundo acto de *Peribáñez*. El tipo mixto, de movimiento más flexible, que lo acomoda especialmente a los giros del relato y del diálogo, es el preponderante, superando al trocaico, en la agitada escena del juez y los vecinos en el tercer acto de *Fuenteovejuna*. El dactílico, que por su efecto rápido y enérgico es apto para el énfasis y el mandato, supera al mixto en la jácara de Quevedo “A la salud de las marcas y libertad de los jacos” y, fuera ya del ámbito teatral, en la letrilla del mismo autor “Poderoso es don Dinero”, ejemplo que recojo también aquí, por su marcado carácter jocoso.

En cualquier caso, es evidente que el empleo de estos tres tipos fundamentales del octosílabo y sus variantes prosódicas permite un amplio juego de variedades rítmicas y matizaciones expresivas. A la luz de los datos recogidos, es éste el aspecto que interesa poner de relieve en el análisis rítmico del octosílabo. Claramonte en *El valiente* hace uso del octosílabo polirrítmico, como era normal en el teatro en verso, por su fluidez y riqueza expresiva y, por consiguiente, por su eficacia tanto en la creación de diálogos como para la gradación dramática de las escenas, mostrando una mayor inclinación por los tipos mixtos en el conjunto de la obra, lo que puede explicarse por la mayor facilidad que ofrece esta variedad para ajustarse a las características del género dramático, ya que, como señala Baehr (106), “los tipos mixtos son más flexibles y sirven sobre todo para el diálogo; así ocurre con las series de largos parlamentos en octosílabos del teatro nacional”

3.2 Endecasílabo. Tipología Rítmica

Tabla V. Endecasílabo. Tipos Rítmicos

	Enfático	Heroico	Melódico	Sáfico
Jornada 1	15	33	38	8
Jornada 2	41	52	45	8
Jornada 3	7	10	7	0
total	63 24 %	95 36 %	90 34 %	16 6 %

Tabla VI. Ritmo endecasílabo: Octavas.

	Enfático	Heroico	Melódico	Sáfico	Polirrítmico
Octavas Reales	12	25	28	7	72
Octavas Reales	39	47	44	7	137
Total	51 24'4 %	72 34'4 %	72 34'4 %	14 6,7 %	209

Tabla VII. Ritmo endecasílabo. Estrofas heterométricas.

	Enfático	Heroico	Melódico	Sáfico	Polirrítmico
Sextetos	3	8	10	1	22
Septetos	2	5	1	1	9
Silvas pareadas	7	10	7	0	24
total	12 21'8	23 41'8	18 32'7	2 3'6	55

Como puede observarse en las tablas que recogen la tipología rítmica del endecasílabo, Claramonte en *El valiente* emplea el endecasílabo polirrítmico¹⁶³,

¹⁶³ Para el estudio de la estructura rítmica del endecasílabo véase a Navarro Tomás (*Opus cit.*, pp. 198 y 199) y Baehr (*Opus cit.*, pp. 138-139): El endecasílabo ordinario presenta múltiples combinaciones de acentuación prosódica, que Navarro Tomás reduce, desde el punto de vista rítmico, a cuatro tipos que se ajustan a las siguientes condiciones: el endecasílabo sitúa su primer apoyo rítmico sobre las sílabas 1, 2, 3, ó 4 y lleva acento fijo en la décima, El período rítmico, comprendido entre el primer apoyo y el acento fijo de la décima sílaba, se divide en cuatro partes. A cada parte corresponde una cláusula de una, dos o tres sílabas.

La distribución de los acentos en las distintas variedades es la siguiente:

-*Endecasílabo enfático*: acentos en primera, sexta y décima.

óoo oo óo oo óo

--*Endecasílabo heroico*: acentos en segunda, sexta y décima.

o óo oo óo oo óo

-*Endecasílabo melódico*: acentos en tercera, sexta y décima.

oo ó oo óo oo óo

-*Endecasílabo sáfico*: acentos en cuarta, octava y décima o en cuarta, sexta y décima.

ooo ó o oo óo óo

forma regular del endecasílabo ordinario, que combina las variedades enfática, heroica, melódica y sáfica.

En la Tabla V, que muestra el uso cuantitativo de las distintas variedades rítmicas del endecasílabo por jornadas y en el conjunto de la obra, se aprecia, en este último caso, una ligera preponderancia del tipo heroico, con un 36 %, al que sigue de cerca el melódico con un 34 %; menor, aunque también destacable, es la proporción en el uso del tipo enfático, que ocupa el 24 % del total. Escasamente utilizado es el endecasílabo sáfico, que supone tan sólo un 6%, en el que se incluyen las variantes de acentuación en cuarta, octava y décima y en cuarta, sexta y décima¹⁶⁴. Estos datos coinciden con la tendencia general del periodo, señalada por Navarro Tomás¹⁶⁵, en cuanto al uso de las variedades heroica y melódica, no así en el caso de la enfática y sáfica, cuyo uso es, en ambos casos, inversamente proporcional a lo usual en el periodo.

Por otro lado, de los 264 endecasílabos de la pieza, 209, el 79%, se encuentran agrupados, como metro único, en las octavas reales de la primera y segunda jornada; el 21% restante aparece en las tres jornadas, en combinación con heptasílabos, formando parte de estrofas heterométricas: sextetos, septetos y silva. Esta combinación tiene su razón de ser desde la consideración de naturaleza rítmica del verso, ya que el acento obligado en la sexta sílaba del heptasílabo, quebrado del endecasílabo, coincide con el acento en sexta de la mayoría de los endecasílabos,

ooo ó o óo oo óo

¹⁶⁴ Siguiendo a Navarro Tomás (*Opus cit.*, p.199) empleo aquí la denominación de sáfico con valor equivalente al endecasílabo *a minore*, de sentido más amplio que el que la preceptiva métrica adjudica al sáfico propiamente dicho. Basándome en este criterio, he incluido los endecasílabos acentuados en cuarta sílaba sobre palabra aguda que aparecen en la obra, dentro del cómputo de los sáficos, no usando la denominación de endecasílabo *a la francesa*, ensayado, según el mismo autor, “en los periodos clásicos y modernista”(p.512)

¹⁶⁵ (*Opus cit.* p.302-303) Dentro de las diferencias particulares que pueden advertirse entre unos autores y otros, el endecasílabo del Siglo de Oro combinó con equilibrada proporción sus variedades heroica, melódica y sáfica. Dio escasa intervención al tipo enfático.

como el heroico, melódico, enfático y sáfico, los utilizados por Claramonte en la obra¹⁶⁶.

En las tablas VI y VII, que recogen las variedades rítmicas del endecasílabo polirrítmico, en las octavas reales por un lado y en las estrofas heterométricas por otro, puede observarse que, en ambos casos, se combinan las cuatro variedades del endecasílabo, aunque en proporciones distintas, pero coincidentes en cuanto al reducido número de sáficos empleados, con una proporción inferior al 7% y al 4%, respectivamente. En el conjunto de las octavas reales, las variedades más usadas son las del heroico y melódico, en igual proporción, 34'44 %, teniendo también el endecasílabo enfático una presencia significativa con un 24'4 % del total. En combinación con el heptasílabo, en los sextetos, septetos y silva, es el endecasílabo heroico el tipo rítmico más empleado, 41'8 %, seguido del melódico, el 32'72 % y enfático, 21'8 %. A estos datos estadísticos he de que añadir que, como muestran las tablas mencionadas, las variedades rítmicas del endecasílabo aparecen mezcladas en distintas proporciones, tanto en el caso de las octavas como en el de las estrofas aliradas y las silvas. La proporcionalidad de un determinado tipo rítmico no está en función de la clase de estrofa utilizada. Tampoco puede establecerse una relación de correspondencia entre el contenido dramático, y el uso de una determinada variedad del endecasílabo; la tabla XI, que recoge la tipología rítmica de la primera jornada, ilustra estas conclusiones. Por ello, considero más pertinentes las observaciones generales sobre el uso expresivo de los distintos tipos rítmicos del endecasílabo¹⁶⁷ en *El valiente*. En este sentido, lo destacable es que Claramonte, en el conjunto de la obra, opta por combinar los efectos de equilibrio y uniformidad del heroico con los de moderación y suavidad del melódico, usando, más ponderadamente, como efecto de contraste, la forma enfática, por su impresión de rapidez y energía; el tipo sáfico no parece ser el más indicado para el ritmo de una comedia, por dar impresión de lentitud y blandura, lo que podría explicar su escasa proporción.

¹⁶⁶ De este modo como observa Jauralde [1986: 374-375] “el verso rompe su regularidad, pero el ritmo conserva su proporción armónica. La existencia del ritmo como ley esencial de la versificación explica las combinaciones de versos en estrofas heterométricas (liras, estancias, seguidillas, silva...)”

¹⁶⁷ Véase Navarro Tomás (*Opus cit* , p.201)

3.3 Heptasílabo: Tipología Rítmica

Tabla VIII. Heptasílabo. Tipos rítmicos

	Trocaico	Dactílico	Mixto	Total
Seguidilla		4		4
Sexteto	14	5	3	22
Septeto	8	2	11	21
Silva de Paredos	11	6	7	24
Total	33 46'5 %	17 24 %	21 29'5%	71

El heptasílabo no aparece en la obra como verso independiente, sino en combinación con el pentasílabo formando parte de seguidilla y como quebrado del endecasílabo, en forma de sextetos, septetos y silva, estrofas heterométricas que mantienen la unidad rítmica de sus versos gracias al apoyo rítmico común en la sexta sílaba.

La estructura rítmica del heptasílabo¹⁶⁸ en *El valiente*, incluye las tres variedades, trocaico, dactílico y mixto. Al mismo tiempo, Claramonte opta por la mezcla polirrítmica del heptasílabo con una clara preferencia por el trocaico, como se muestra en la tabla VIII. El tipo trocaico que representa el 46'5 %, es el preponderante, seguido por el mixto con un 29'5 %; menor es la presencia del dactílico, con un 24 % del total. No obstante, conviene matizar estos datos: Claramonte opta por la variedad dactílica en los cuatro heptasílabos que, en combinación con el pentasílabo, forman parte de dos seguidillas idénticas, de composición (7a-5b-7c-5), que serán analizadas posteriormente de forma más detenida. En el resto de las estrofas, en las que el heptasílabo es quebrado del endecasílabo, se mantiene el orden de preferencias indicado más arriba, y en todo caso, si excluimos los cuatro dactílicos citados, se acentúa. De este modo, hecha la citada salvedad, los porcentajes de heptasílabos incluidos en los sextetos, septetos y silva, del conjunto de la obra queda así: 49'3 %, 31'34 % y 19'4 %, que corresponden a las variedades trocaica, mixta y dactílica, respectivamente. Tan sólo en los septetos de la segunda jornada se aprecia un ligero aumento del tipo mixto, once versos, respecto a los ocho versos del trocaico.

La proporción de las variedades rítmicas del heptasílabo que Claramonte emplea en *El valiente* viene a reflejar los cambios operados en su tiempo respecto a las tendencias rítmicas de este verso. Éste es el aspecto destacable en cuanto al empleo de la mezcla polirrítmica del heptasílabo. En efecto, si durante el siglo XVI el heptasílabo había sido compuesto principalmente a base del elemento trocaico, ahora da primacía al carácter polirrítmico, lo que lo asemeja formalmente al verso de 7 sílabas del antiguo periodo de clerecía, al aumentar la proporción de las variedades dactílica y mixta. Esta es la tendencia que Navarro Tomás (*ob.cit.* pp. 282 y 283)

¹⁶⁸ Desde el punto de vista rítmico, el heptasílabo incluye las variedades trocaica, dactílica y mixta. El heptasílabo trocaico, *o óo oo óo*, con una sílaba en anacrusis, lleva acentos en las sílabas pares, segunda y sexta. El tipo dactílico *oo óoo óo*, con dos sílabas en anacrusis, coloca los apoyos rítmicos en tercera y sexta. El tipo mixto presenta dos variedades *óoo oo óo* y *óo ooo óo*, con acentos en primera, cuarta y sexta, en el primer caso, y en primera, tercera y sexta, en el segundo. Véase Navarro Tomás [1995: 101-102 y 282 -283] y Baehr [1997-90-92]

pone de relieve en las composiciones líricas de autores como Góngora, Trillo y Figueroa y, especialmente, en Villegas, no así en el caso de Lope, que construyó sus romancillos primordialmente en base al ritmo trocaico.

3.4 Hexasílabo: Tipología Rítmica

Tabla IX. Hexasílabo. Tipos rítmicos

	Trocaico	Dactílico	total
Romancillo ó-o	23	9	32
Romancillo –ó	13	5	18
Total	36	14	50
	72%	28%	

En *El valiente* el hexasílabo aparece en forma de romancillo y en dos ocasiones a lo largo de la segunda jornada; el primero de 32 versos (vv. 1597 a 1628) y el segundo de 18 (vv. 1754 a 771). Como apuntaba más arriba, este último romancillo tiene en mi edición cuatro versos más que las anteriores ya que sus cuatro primeros versos, hexasílabos, por errores de edición desde la *princeps*, venían siendo distribuidos en tres versos octosilábicos formando parte del romance que en la obra precede al romancillo. Esta corrección la he basado no sólo en criterios puramente métricos, sino también rítmicos.

En *El valiente* se emplea el hexasílabo en su forma ordinaria polirrítmica, combinación del tipo trocaico y dactílico¹⁶⁹. Destaca el uso preponderante de la variante culta o trocaica, 72 %, frente a la dactílica o popular, 28 %. Estos porcentajes se corresponden con la tendencia habitual en la poesía de esta época, en la que es manifiesta la consolidación del cambio iniciado a fines del siglo XVI a favor del elemento trocaico, frente al tradicional predominio del dactílico. Esta tendencia preferente por la forma trocaica frente a la dactílica, como señala Navarro Tomás (pp. 284-285), es notoria en los villancicos, letrillas y romancillos de Góngora, Lope, Ledesma, Valdivieso, etc. Curiosamente, la proporción de las variantes rítmicas del hexasílabo que Claramonte emplea en *El valiente*, coinciden con las siguientes proporciones señaladas por Navarro Tomás en Góngora y Lope: “En el romancillo de Góngora: "Jueves era, jueves, / despertóme el alba", los versos dactílicos no representan más del 28 por 100. Análoga proporción se observa en las poesías hexasílabas de Lope y otros autores”.

Claramonte sigue, por tanto, con el uso de hexasílabo polirrítmico las directrices comunes en la poesía de la época, preponderancia del ritmo trocaico sobre el dactílico; incluso coincide con otros autores de la época, como Góngora y Lope, en el uso proporcional de las dos variedades.

¹⁶⁹ El verso hexasílabo, presenta numerosas variedades de distinta acentuación prosódica que se reducen, desde el punto de vista rítmico, a sólo dos tipos, dactílico y trocaico. En el tipo trocaico, óo óo, los acentos rítmicos caen en las sílabas impares. El tipo dactílico, o óoo óo, lleva los acentos en la segunda sílaba y en la quinta, y la primera se considera como anacrusis. Véase Navarro Tomás [1995: 77, 160 y 284] y Baehr [1997-93- 95].

3.5 Pentasílabo: Tipología Rítmica

Tabla X. Pentasílabo. Tipos rítmicos.

	Trocaico	Dactílico	Total
Seguidilla 452-455	2	0	2
Seguidilla 568-571	2	0	2
Total	4	0	4

El pentasílabo¹⁷⁰, verso usado generalmente en combinación con otros, no aparece en *El valiente* como verso autónomo, sino en combinación con el heptasílabo, formando parte de las seguidillas. En éstas, como veremos más adelante, Claramonte incluye los dos tipos rítmicos del pentasílabo, el dactílico y el trocaico.

El pentasílabo, como verso independiente, es escasamente utilizado en el Siglo de Oro y, desde Lope de Vega, forma parte de la seguidilla regularizada (7- 5a -7 -5a, 5b -7-5b).

3.6 Ritmo de Seguidilla

Recordemos los dos tipos de seguidilla que Claramonte utiliza en la obra:

¹⁷⁰ Sobre la tipología rítmica del pentasílabo, véase Baehr [1997: 90- 92]. El pentasílabo, según la posición del acento del verso, presenta dos tipos rítmicos: el *tipo dactílico*, que se caracteriza por los acentos rítmicos en la primera y cuarta sílabas, óoo óo; y el *tipo trocaico*, que acentúa la segunda y cuarta sílabas, ya que la primera sílaba se considera anacrusis, o óo óo.

a) La seguidilla simple de cuatro versos, con esquema, 7a-5b-7c-5b y en la variedad de rima consonante.

b) La seguidilla simple, escrita en dos versos largos, dodecasílabos de 7-5¹⁷¹, con esquema, 7a-5b-7c-5b y rima asonante.

Ambos tipos comparten la disposición rítmica característica de toda seguidilla, con acentos obligados en sexta y undécima y división ternaria del periodo rítmico. En cuanto a la combinación de las variedades rítmicas del heptasílabo y pentasílabo, en *El valiente* se muestran dos de las combinaciones posibles: el heptasílabo dactílico, oo óoo óo con el pentasílabo trocaico o óo óo y el heptasílabo dactílico, oo óoo óo con el pentasílabo dactílico, óoo óo.

Seguidilla a) Combinación de heptasílabo dactílico, oo óoo óo, con el pentasílabo trocaico o óo óo.

El amor del soldado

oo óoo óo

¹⁷¹ Para Navarro Tomás [1995: 180-182] lo fundamental de esta forma poética es el empleo del verso característico de seguidilla: “Constituye el fondo rítmico de la seguidilla la pareja formada por un heptasílabo y pentasílabo, los cuales podían representarse juntos o separados...La composición ordinaria de la copla era, en suma, 7a-5b-7c-5b, ...el ritmo de la seguidilla es de estructura ternaria, con dos tiempos marcados en el heptasílabo y uno en el pentasílabo...La división ternaria del período rítmico diferencia al verso de la seguidilla no sólo del arte mayor, sino de cualquier otra variedad del dodecasílabo y de los demás metros españoles”. Destaca igualmente el contraste entre el compás firme y marcial del arte mayor y el movimiento ligero y airoso de la seguidilla. Baehr [1997: 159 y 162 y 249] incluye el dodecasílabo con la disposición 7+5, dentro de los tipos asimétricos del dodecasílabo, e indica que tiene la cesura después de la séptima sílaba, y los acentos en la sexta y undécima. “Por lo demás, la organización rítmica es libre y sigue las posibilidades rítmicas del heptasílabo y pentasílabo. Ocasionalmente se le denomina también dodecasílabo de seguidilla, porque une en un dodecasílabo la combinación característica de heptasílabo y pentasílabo autónomos de la seguidilla”. Caparrós [1985:50], siguiendo a Navarro Tomás, lo denomina *Dodecasílabo de 7-5, Dodecasílabo de seguidilla o verso de seguidilla* y lo define como dodecasílabo asimétrico formado por un grupo de siete sílabas seguido por otro de cinco, llevando acento en sexta y undécima, respecto al ritmo señala: “Tiene un ritmo airoso y alegre que se compenetra con el baile y el canto y su aire festivo se ajusta a serenatas y cumplimientos”

no es mas de una hora,

o óo óo

en tocando la caja

oo óoo óo

adiós señora.

o óo óo

Seguidilla b) Combinación de heptasílabo dactílico, *oo óoo óo*, con el pentasílabo dactílico, *óoo óo*. Son las dos siguientes

Toque alarma la gloria, aunque le agravien

oo óoo óo óoo óo

en la paz de Cupido, guerras de Marte;

oo óoo óo óoo óo

venturoso el soldado que alcanza suave,

oo óoo óo óoo óo

entre guerras sangrientas, tan dulces paces.

oo óoo óo óoo óo

Las seguidillas aparecen en la obra como componente lírico, cantado. El ritmo ligero y alegre de la seguidilla se ajusta bien al canto, como muestra la tradición popular. En el caso de “El amor del soldado”, Claramonte utiliza una cancioncilla popular, que repite dos veces en el texto, como tema base para el

desarrollo de la intriga amorosa. Las otras dos seguidillas, escritas en versos largos y con un lenguaje más elaborado, son invención del autor, y su uso va asociado, igualmente, con la temática amorosa.

3.7 Tipología rítmica. Conclusiones.

El empleo de la mezcla polirrítmica de las distintas variedades de los metros que conforman esta comedia es el dato más destacable que deriva del estudio de la estructura rítmica de los versos y su uso en la comedia.

Como puede observarse en la tabla XI, Tipología rítmica Jornada I, representativa, en este sentido, de lo que ocurre en el resto de la comedia, no hay una preferencia estable por un determinado tipo rítmico en función de la forma métrica utilizada. De igual manera, no puede establecerse una clara relación de correspondencia entre el contenido dramático y el uso de una determinada variedad rítmica, Caso aparte es el de la seguidilla, que, por su característica disposición rítmica, se ajusta bien al canto, y así es usada funcionalmente en la comedia. Y es que el metro polirrítmico, por su flexibilidad y variedad, se ajusta bien a los diálogos y al resto de las características propias de este género, en el que la mezcla y variedad es la nota dominante; no ocurre así con las modalidades monorrítmicas de movimiento más uniforme. Paralelamente, hay que considerar la importancia del público en la configuración de la comedia de corral y, particularmente, en la conformación de la estructura rítmica de la misma. Es difícil captar la atención de un público bullicioso, como el que acudía a los corrales, mediante el uso de tiradas monorrítmicas, monótonas al oído; por ello, el uso combinado de las varias modalidades rítmicas que cada metro presenta apela al oído del espectador. La mezcla polirrítmica tiene, pues, una funcionalidad concreta, basada en una estética de la recepción.

Tabla XI. Tipología rítmica Jornada I

Esce	nº versos	estrofa / ritmo
1	(1-112) 11	Redondillas T D Mx 37 27 48
2	(113-161) 49	Romance á-a T D Mx 16 18 15
3	(162-224) 63	Romance á-a T D Mx 24 14 25
4	(225-306) 82 (307-356) 50	Romance á-a T D Mx 22 23 37 Décimas T D Mx 15 14 21
5	(357-412) 56	Octavas Reales E H M S 12 17 21 6
6	(413-435) 22 y 1/2	Redondillas T D Mx 6 7 10
7	(435-451) 16 y 1/2 (452-455) 4 (456-479) 24 (480-567) 88 (568-571) 4	Redondillas T D M 6 4 6 Seguidilla Redondillas T D M 9 7 8 Romance ó-a T D M 26 29 33 Seguidilla rep.
8	(572-587) 16	Octavas Reales E H M S 0 8 7 1
9	(588-627) 40	Romance á-o T D Mx 13 16 11
10	(628-654) 27	Romance á-o T D Mx 8 11 8
11	(655-729) 75	Romance á-o T D Mx 24 20 31

Esce	nº versos	estrofa / ritmo
12	(730-751) 22	Romance á-o T D Mx 9 7 6
13	(752-769) 18	Estrofa Alirada (Sexteto) 11- E H M S 2 2 5 7- T D 7 2
14	(770-795) 26 (796-835) 40	Estrofa Alirada (Sexteto) -E H M S 1 6 5 1 -T D Mx 7 3 3 Redondillas T D Mx 11 18 11
15	(836-855) 20	Redondillas T D Mx 2 9 9
16	(856-870) 15	Redondillas T D Mx 5 5 5
17	(871-881) 11	Redondillas T D Mx 2 5 4
18	(882-887) 6 (888-923) 36	Redondillas T D Mx 0 3 3 Romance é-a T D Mx 11 9 6
19	(924-1025) 102	Romance é-a T D Mx 29 30 43
20	(1026-1085) 60	Romance é-a T D Mx 19 19 22

Ligado a los datos indicados, hay que señalar el predominio del octosílabo polirrítmico, metro corto y de ritmo ágil, en la estructura rítmica de esta pieza, que sincroniza con el *tempo* dramático globalmente rápido propio de la comedia de corral y, a su vez determina, el ritmo de la puesta en escena. Otro dato a tener en cuenta está en relación con la gran demanda de comedias que se está produciendo en este momento, lo que incide en la producción de los textos, y la mezcla polirrítmica facilita la escritura de la comedia.

Por otra parte, las distintas variedades rítmicas de los metros utilizados en *El valiente* presentan variaciones cuantitativas, como veíamos en el análisis porcentual de la tipología rítmica de los metros utilizados en la comedia. Estos datos indican las preferencias rítmicas de Claramonte, que, según los metros, coinciden o difieren de los hábitos rítmicos de la poesía de la época. En el caso de los heptasílabos y hexasílabos, Claramonte sigue la tendencia rítmica preponderante en el contexto métrico de su época. En el caso del heptasílabo la preponderancia del tipo trocaico con 46'5 %, y la presencia conjunta, aunque en menor proporción, de las variedades mixta, un 29'5 %, y dactílica, con un 24 %, ponen de manifiesto las tendencias rítmicas del periodo, en el que se vuelve a acusar el carácter polirrítmico de este verso, manteniéndose, no obstante, la preponderancia del tipo trocaico. Igualmente, el uso del hexasílabo polirrítmico en la obra indica que Claramonte se atiene a los usos comunes en la poesía de la época, con preponderancia del ritmo trocaico sobre el dactílico.

Las diferencias rítmicas respecto a los hábitos del conjunto de la poesía de esta época se manifiestan en el caso del octosílabo, y vienen a resaltar las características propias del género dramático en este periodo. En la poesía del Siglo de Oro, en general, el uso de los octosílabos polirrítmicos presenta una mayor proporción del tipo trocaico, seguido por el tipo mixto y, en tercer lugar, el dactílico. En *El valiente* es el octosílabo mixto el preponderante en el conjunto de la obra, con un 36'5, al que le sigue el dactílico con un 32'5% y, por último, el tipo trocaico con un 30'8 %. A estas diferencias no son ajenas las ya apuntadas cualidades expresivas de los distintos tipos rítmicos y su adecuación a las características de la comedia: mayor presencia de los tipos mixtos, más flexibles y adaptables a la creación de

diálogos, seguido del octosílabo dactílico, de “efecto rápido y energético”, que se antepone al tipo trocaico, “de ritmo lento, equilibrado y suave”¹⁷².

En cuanto a los endecasílabos, Claramonte coincide con la tendencia general del periodo en el uso de las variedades heroica y melódica; en cambio, difiere en el uso de la enfática y sáfica, que presentan una proporción inversa a la habitual en el periodo. Creo que, sin obviar las características expresivas de los distintos tipos de endecasílabos, recogidas en el epígrafe correspondiente, la clave que explica el uso del endecasílabo polirrítmico en la obra se encuentra en las siguientes observaciones de Navarro Tomás (1975: 52): “Como combinaciones mixtas caben considerarse las modalidades enfática, melódica y sáfica del endecasílabo; en todas ellas, una cláusula dactílica de posición variable figura en la primera parte del verso, delante del común fondo trocaico de la segunda mitad... En realidad, a pesar de la ventaja que el fondo prosódico de la lengua presta al ritmo trocaico, la versificación española moderna se caracteriza por la múltiple y flexible variedad con que las formas mixtas alternan entre las de ritmo uniforme”. De esta manera los datos cuantitativos relativos a la presencia proporcional de la tipología rítmica del endecasílabo podrían plasmarse así: endecasílabo heroico, 36%; endecasílabo mixto, 64%. La constante mezcla de ambas variedades en *El valiente* vendría a mostrar que las preferencias rítmicas de Claramonte en el caso del endecasílabo coinciden con la tendencia de la versificación española moderna, al tiempo que “la múltiple y flexible variedad con que las formas mixtas alternan entre las de ritmo uniforme”, facilita la construcción de diálogos y la propia escritura de la comedia.

¹⁷² Citas de Navarro Tomás, p. 72.

Una vez expuestos los aspectos anteriores sobre la tipología rítmica de la obra, y recurriendo de nuevo a los datos estadísticos globales de los distintos metros, hay que subrayar de nuevo la hegemonía del octosílabo polirrítmico, 84,8 %. Como vimos en el epígrafe correspondiente, Claramonte sigue la norma del teatro en verso de la época, por una razón de peso: la fluidez y riqueza expresiva del octosílabo polirrítmico, de la que deriva su eficacia tanto en la creación de diálogos como para la gradación dramática de las escenas. Y es que, como señala Navarro Tomás (Ob. cit. p.275), “adquirió tal metro en el teatro particular agilidad para plegarse a las circunstancias del diálogo, prestándose a todo género de encabalgamientos y admitiendo que su unidad métrica pudiera repartirse entre diversas expresiones sintácticas, sin que fuera necesario que las terminación de la frase coincidiera con la del verso ni que las divisiones del verso dieran por resultado porciones iguales”.

El octosílabo presenta una especial facilidad para la creación de las curvas dramáticas tensionales de cimas y valles, de tensión y distensión, basadas en el juego de variación del tempo ritmo escénico:

-Permite agilizar el ritmo escénico en los juegos los juegos de replicas y contrarréplicas, al partir los versos entre dos o más personajes, como en el siguiente ejemplo.

ALFÉREZ	¡Vaya el perro!
JUAN	No llegara nadie, a no desguarnecerse la espada, a prenderme.
CAPITÁN	¡Basta! Haced que luego le den un garrote.
JUAN	Aquí se acaban mis honrados pensamientos.
CAPITÁN	Llevaldo.
JUAN	¡Señora!
DOÑA LEONOR	Aguarda; (vv. 162- 168)

-Y permite crear un ritmo más sosegado y un tempo más lento al agrupar mayor número de versos en los parlamentos; este efecto se incrementa gracias aun hábil manejo del encabalgamiento. En la obra este recurso es utilizado sobre todo en los monólogos que tratan temas de cierta profundidad, cercanos a un carácter filosófico, como en el caso del siguiente ejemplo.

JUAN

Será

un borrón de la fortuna,
puesto en la plana del mundo
con vituperio profundo,
aunque es cierto que ninguna
falta recibe el color,
siendo la naturaleza
una misma, y su belleza,
con la variedad mayor.
Blancos y negros proceden
de un hombre, un ser los anima,
sólo la región o el clima
los diferencia; y si exceden
los blancos en perfección
a los negros, es por ser
desdichados y tener
sobre ellos jurisdicción.
Y del mismo modo fueran
abatidos e imperfectos
los blancos como sujetos
entre los negros vivieran.
Y pues nos diferenciamos
sólo en color y tenemos
un ser, bien decir podemos
que, “aunque negros, no tiznamos”.

(vv. 8- 32)

El octosílabo polirrítmico es la estructura rítmica que subyace a lo largo de la obra, que viene a expresar el carácter popular de la misma¹⁷³, la sonoridad de la obra se fundamenta en los ritmos que el público estaba acostumbrado a oír, porque forman parte de su tradición cultural. El ritmo del octosílabo apela directamente al oído del espectador. Paralelamente, el ritmo del texto de la comedia, basado en la estructura rítmica del octosílabo, determina la agilidad del ritmo de la representación escénica.

El endecasílabo, segundo verso más utilizado, aunque con una proporción del 10'2 %, funciona como contrapunto eficaz para equilibrar el ritmo acelerado del octosílabo que ocupa la mayor parte de la pieza. El paso de uno a otro verso constituye una marcada ruptura rítmica en la prosodia, con claro rendimiento en la articulación de la acción dramática y, obviamente, en la estructura rítmica de la representación escénica. A este criterio responde, igualmente, la disposición del resto de las variedades que aparecen en la obra.

4. Efecto de la prosodia en *El valiente negro en Flandes*. Un ejemplo.

Para ilustrar el efecto de la prosodia en la construcción dramática y en la representación escénica, constante a lo largo de *El valiente*, recojo aquí como ejemplo las escenas cuarta (vv. 1227-1345) y quinta (vv. 1346-1391) de la segunda jornada. Ambas están insertadas en el nudo y situadas en Flandes, estas similitudes ponen aún más de relieve las diferencias que presentan entre ellas, y lo acertado de su construcción en la carpintería dramática y teatral de esta pieza. Veamos:

¹⁷³ Véase Jauralde [1986:370]- “El valor semántico de formas y figuras métricas”

DOÑA LEONOR	Apenas, Antón, acierto a decirte mi alegría.	
JUAN	(A todo el campo no temo contrario, y temo a este paje, que me va oliendo a brasero tanto como ámbar y algalia.)	1230
DOÑA LEONOR	Entre tus brazos celebro mi alegría.	
ANTÓN	Turu samo contentos con sus contentos.	1235
DOÑA LEONOR	Conocióme el capitán.	
ANTÓN	¿Qué decimo?	
DOÑA LEONOR	Lo que es cierto. Y con lágrimas y halagos y con mil suspiros tiernos me ha dado tantas disculpas.	1240
ANTÓN	Seso, Antoniyo, perdemo. ¿Damo para que besamo esa mano?	
JUAN	(¡Malo es esto!)	
ANTÓN	Es buen cagayera.	
DOÑA LEONOR	En fin, me ha dicho que nos iremos tras de aquesta retirada que hace el duque, y encubierto quiere que ande aquí hasta entonces.	1245
ANTÓN	Quiera en Diozo que pasemo a España.	
DOÑA LEONOR	En ella verás más dichosos casamientos.	1250
ANTÓN	Habrá notable en comidas, y culacionos diversos grangea, culo besalte y cagalones.	
JUAN	(No tengo enojo yo con el paje, que este es vicioso, en efeto, mas con Antonillo sí. ¡Que haya dado en esto el perro y que afrentar pase a Flandes el color que yo ennoblezco! Antes que me descomponga, importa poner remedio en este fuego.)	1255
DOÑA LEONOR	Aquí está nuestro amigo.	
ANTÓN	¿Sioro?	
DOÑA LEONOR	Espero	1265

	allá con algún regalo y un pot de cerveza.	
JUAN	Bebo	1305
	poco de noche.	
DOÑA LEONOR	No he visto negro tan padre del yermo. A reverder. (Desta suerte lo confundo y lo divierto). Disimula, Antón.	
ANTÓN	Simulo.	1310
DOÑA LEONOR	La libertad te va en ello.	
ANTÓN	¿Dónde vamo angora?	
DOÑA LEONOR	Voy tras mi dueño, que me pierdo por su talle y su donaire. ¿No es muy lindo, no es muy bello y no tengo muy buen gusto?	1315
ANTÓN	Seoro, sí.	

[Vase DOÑA LEONOR]

JUAN	¡Qué deshonesto y qué lascivo demonio! Ya acabó de echar el sello don Agustín a su infamia; mas jamás se esperó menos de un hombre alindado. Y tú, negro vil.	1320
ANTÓN	¿Yo sa vil negro?	
JUAN	Vive el cielo, que te mate.	
ANTÓN	¿Por qué en Juan matar queremos a Antoniyo?	1325
JUAN	Vil, si más con este paje te veo en estos países nunca, en público o en secreto, te he de quemar.	
ANTÓN	¿Pues quién damo comira a Antón?	1330
JUAN	Yo.	
ANTÓN	Comiendo Antón, el paje olvidamo y a Juan por sior tendremo. Damo y llevamo alabarda.	
JUAN	¿Prometes lealtad?	
ANTÓN	Prometo.	1335
JUAN	Pues toma y sígueme.	

ANTÓN	Vamo.	
JUAN	Más espacio y más severo.	
ANTÓN	Aspacio y severo andamo.	
JUAN	Antonillo, ¿qué parezco?	
ANTÓN	Rey Mago, y yo sun lacayo.	1340
JUAN	¡Antón!	
ANTÓN	¿Sioro?	
JUAN	Respeto,	
	que soy sargento de Flandes	
ANTÓN	Turu lu mundo sabremo.	
JUAN	¡Antón!	
ANTÓN	¿Sioro?	
JUAN	Camina.	
ANTÓN	Parecen cosas de negros.	1345

[Vanse]

Sale el DUQUE DE ALBA y CAPITANES.

DUQUE	A nuestro honor y a la opinión de España la retirada es vil y es afrentosa.	
CAPITÁN 1.	Pues muramos, señor, en la campaña, pues el vivir es imposible cosa; el invierno es terrible, y es estraña	1350
	la injuria de sus nieves, que en copiosa multitud se desata de los cielos, que todo es confusión y todo es hielos.	
CAPITÁN2.	Los cuarteles están en los pantanos, y en agua y llama los soldados todos, sobre quien nada la fajina y ramos resisten la fortuna entre lodos. Cada día soldados sepultamos que amanecen helados.	1355
DUQUE	De mil modos nos contrasta el invierno, mas su estraña furia no ha de poder triunfar de España. Resístanse las nieves y los hielos, las aguas y pantanos rigurosos, y entiendan los rebeldes que los cielos nos hacen contra el tiempo poderosos;	1360
	vistamos de temor y de desvelos tus escuadrones locos y orgullosos, y conozcan en dulce eterna salva que nace el sol aquí y que aquí está el Alba.	1365
CAPITÁN1.	Afrentosa es, señor, la retirada con las infamias que el de Orange pide,	1370

	pero más afrentosa y más pesada será la resistencia si se mide (en tan fuerte ocasión) espada a espada, cuando el rigor la ejecución impide, 1375 quedando entre estos lodos y pantanos la importancia de España entre sus manos.
CAPITÁN	Los rebeldes son hijos de la nieve y están de puesto y sitio mejorados; no los ofende el agua, aunque más llueve, 1380 ni el hielo, entre quien viven conservados; el sitio donde están el agua embebe, defendidos de montes y collados, y nosotros tenemos, importunas, a la espalda, señor, cuatro lagunas. 1385 Y así es acción forzosa el retirarnos por la puerta que el príncipe promete, ya que el invierno así quiso encerrarnos y el agua en las trincheras se nos mete.
DUQUE	Negras Pascuas el cielo quiso darnos. 1390 Mas ¿qué es esto?

En la escena 4ª la acción forma parte de la intriga secundaria, que gira en torno a lo sentimental y la reparación del honor. El origen del conflicto es aquí la confusión, y en ésta se centra la comicidad. Este binomio confusión / comicidad, mantiene la unidad dramática de esta larga escena, y la salida de la dama, marca la división estructural en dos subescenas. En la primera de ellas, Juan, engañado por el disfraz, no reconoce a doña Leonor que va vestida de paje y flirtea descaradamente con él, al tiempo que le cuenta el cariño y la especial relación que tiene con don Agustín. En la segunda, tras la marcha de doña Leonor, Juan, que no la ha reconocido, amenaza a Antón con matarlo si vuelve a verlo con tan lascivo paje.

A largo de la escena el octosílabo del romance se rompe y va enlazado breves parlamentos, llegando a forma parte de tres de ellos en ocasiones, como ocurre en el caso de los versos 1265, 1341 y 1344. Esta fractura del verso, encajada en juego de breves réplicas y contrarréplicas, acentúa ese efecto de agilidad y rapidez que demandan las situaciones de carácter marcadamente cómico, un efecto

ocasiones a lo largo de la obra. En este caso concreto, Claramonte parece responder expresamente a los duros ataques de Fr. José de Jesús María lanzaba contra el teatro sus representantes y, particularmente, contra la figura de la dama vestida de hombre en *Excelencias de la virtud de la Castidad* (1600), por medio de los apartes de Juan que parodian la censura el carmelita utilizando su mismo lenguaje, como muestran los siguientes versos: “Válgate el diablo por paje, / Los demonios lo trujeron / para perseguirme, estoy / por arrojarlo al infierno /de un puntapié...” o estos otros , “¡... Qué deshonesto / y qué lascivo demonio!”. Al mismo tiempo, Claramonte recrea aquí el juego del teatro dentro del teatro, Juan, el personaje, desconoce la verdadera identidad del lacayo al que hace referencia en sus comentarios, pero el público al que se dirige sabe muy bien que se trata de la dama vestida de hombre. También a través de Juan, el autor juega con la dicotomía erotismo / pecado usando de forma ambivalente la palabra fuego, elemento que rige simbólicamente la escena, y vocablos asociados, como brasero, quemar, infierno, en los parlamentos de Juan. Claramonte se sirve del simbolismo de los elementos fuego y agua para resaltar el contraste entre las dos escenas; el “fuego” aviva esta escena chispeante, y el “agua” inunda la siguiente.

De otra parte, doña Leonor, al ir vestida de paje, no se expresa como una dama, utiliza un lenguaje popular acorde con su atuendo, pero en todo caso bien diferenciado del empleado por Antón. Este obligado cambio de registro, ocasiona dificultades lingüísticas a la dama, según parece deducirse de sus propias palabras “Apenas, Antón, acierto/ a decirte mi alegría”, que supera con un lenguaje gestual, impropio de una dama, para regocijo del público y enojo de los moralistas. Esta tendencia a la expresión gestual, y en este caso particular el gusto por el abrazo de la dama, queda reflejada en las indicaciones kinésicas del texto, como éstas que el autor pone en boca de doña Leonor: “Entre tus brazos celebro / mi alegría...”, “... Espero / sellar mi gusto en tus brazos”.

No obstante, este personaje no se queda atrás en el uso de recursos verbales de marcada comicidad, como los juego de palabras, los dobles sentidos, constantes en todo el fragmento. Doña Leonor los utiliza hábilmente, jugando al equívoco sexual, para seducir a todos los presentes, y confundir a Juan, como el siguiente verso: “Conocióme el capitán”; o en estos otros : “Yo a los amigos que tienen / las

partes de Juan los quiero / los amo, estimo y regalo, / y en mi mesa los asiento / porque es la mesa y la cama / lisonja de los deseos./” La respuesta de Juan, al tiempo que reafirma su confusión, remata el chiste: “ Eso en Italia”, haciendo referencia a la fama de afeminados que en esta época tenían los italianos.

Igualmente, la gestualidad no es una característica exclusiva de la dama disfrazada. Lógicamente, el dinamismo de la escena se refleja no sólo en los juegos verbales, sino también en movimiento gestual y escénico, como muestran las acotaciones kinésicas y proxémicas implícitas en los diálogos; al mismo tiempo, estos datos precisos sobre la puesta en escena confirman que Claramonte está pensando en el funcionamiento teatral de la misma. Así, junto a las ya señaladas, aparecen otras indicaciones kinésicas; la que sigue, bastante grotesca por cierto, alude a la gestualidad que va haciendo Antón, mientras camina pegado a la espalda de Juan.

JUAN	Pues toma y sígueme.
ANTÓN	Vamo.
JUAN	Más espacio y más severo.
ANTÓN	Aspacio y severo andamo.

El desplazamiento escénico aparece también indicado por boca de los personajes, como en el caso de doña Leonor cuando indica: “...Aquí está/ nuestro amigo...”, avisando que Juan ya ha salido de su escondite; o cuando Juan dice, “Detente”, señalando que la dama se dirige hacia él.

Escenas como ésta son las que garantizaban el éxito de la pieza en el corral. Claramonte utiliza recursos tan eficaces para satisfacer el gusto popular como la mujer vestida de hombre y sus juegos de seducción verbales y gestuales, la figura del negro gracioso, y los apartes de Juan, que potencian la comunicación directa con el público, al hacerlo partícipe del espectáculo teatral y cómplice del talante transgresor del propio autor. Al mismo tiempo, Claramonte muestra su particular maestría para construir técnicamente una escena de estas características tan

puramente teatrales articulando, con especial habilidad y precisión, el dinamismo de la palabra y la acción con la fractura del verso en la construcción métrica.

Ligada a la evidencia del disfraz, la palabra “alegría”, puesta en boca de la dama en sus dos primeros parlamentos, anuncia desde el principio el carácter festivo y alegre, de una escena que trata de “amores deshonestos”. El contraste con la siguiente va a ser rotundo, pero no pillará de sorpresa al público, Claramonte, de nuevo a través de la dama, anticipa los sucesos que se avecinan, “me ha dicho que nos iremos/ tras de aquesta retirada/ que hace el duque,..”, vv. 1245-1247.

En la escena 5ª la acción se centra en lo militar, formando parte de la intriga principal. El origen del conflicto es aquí una amenaza real. El ejército español se encuentra en una clara desventaja frente al enemigo a causa de los rigores de invierno, la situación es tan extrema que los capitanes piden al Duque la retirada y éste se ve en el dilema de tener que tomar una difícil decisión. En contraste con la comicidad de la anterior, esta escena está marcada por la tensión y solemnidad. La gravedad del asunto se ve reflejada en la regularidad del verso. En efecto, predomina la agrupación del endecasílabo en largos parlamentos y el uso la esticomitia. El verso tan sólo se fractura en una ocasión, v. 1359, para formar parte de dos parlamentos; a partir de ahí y hasta el penúltimo verso, vv. 1360 -1390, la extensión de la intervenciones abarca como mínimo una octava completa.

Junto a la métrica, el lenguaje, sigue también en esta escena las reglas del decoro, adecuándose a la seriedad de la situación y al estatus de los personajes que intervienen: el duque de Alba y tres capitanes, uno de los cuales es don Agustín. El lenguaje es ahora culto y elaborado, presentando igualmente una homogeneidad muy alejada de la diversidad lingüística precedente.

La oposición del duque a la petición de retirada de los capitanes con y el afán de estos por convencerle tiene su paralelismo en organización de los diálogos, que siguen una estructura retórica con el esquema sentencia / argumentación. La primera corresponde a los intervenciones del de Alba, como la que da inicio a la escena “A nuestro honor y a la opinión de España / la retirada es vil y es afrentosa”, sentencia que deja patente su opinión sobre el asunto. Las réplicas de los capitanes, responden a un mismo criterio, son una sola voz que argumenta, de forma reiterada, los

motivos que hacen necesaria la retirada, al tiempo que justifican ser derrotados sólo por los elementos.

La repetición es un recurso constante también en este fragmento, pero dentro de un estilo culto y retórico que dicta mucho del efecto humorístico o chocarrero, visto anteriormente. Destacan especialmente la repetición de palabras relacionadas con el elemento agua: agua, nieve, hielo, pantano..., tanto en singular como en plural, asociadas a la dureza del invierno, palabra que asimismo aparece en varias ocasiones; el término cielo, se utiliza repetido, tanto en plural como en singular, y con el doble sentido de cielo atmosférico y, por tanto, causante del mal tiempo, como aparece en esta hipérbole, “el invierno es terrible, y es estraña / la injuria de sus nieves, que en copiosa / multitud se desata de los cielos,” vv.1350-1351; y como cielo divino, protector de los españoles contra el mal tiempo, “y entiendan los rebeldes que los cielos / nos hacen contra el tiempo poderosos”, vv.1364-1365. Hay que anotar igualmente, en relación con la repetición, la amplia proporción de estructuras bimembres a lo largo de todo el fragmento, con un claro efecto de ritmo tonal en la prosodia, como en el siguiente de ejemplo, que muestra, además, el amplio uso de la “y” como nexos: “Resístanse las nieves y los hielos,/ las aguas y pantanos rigurosos,/ vistamos de temor y de desvelos/ tus escuadrones locos y orgullosos,” vv 1362-1365. Asimismo, y por el contraste que supone respecto a la anterior escena, destaca en la sintaxis el uso predominante de largas oraciones compuestas, con inclusión del hipérbaton. Un ejemplo de construcción especialmente artificiosa, puede observarse en el siguiente hipérbaton, vv.1354-1357:

CAPITÁN2.	Los cuarteles están en los pantanos, y en agua y llama los soldados todos, sobre quien nada la fajina y ramos, resisten la fortuna entre lodos.
-----------	--

Vemos que los dos últimos versos conforman un hipérbaton muy violento y de construcción un poco forzada, posiblemente para mantener el verso. Una construcción más inteligible sería: estando sobre el agua (sobre quien) y entre lodos,

la fajina y ramos no (nada) resisten la fortuna. Teniendo cuenta aquí que fortuna se refiere a la mala fortuna, al desastre, y que fajina y ramos son materiales de construcción. El sentido es de nuevo la justificación de los capitanes de que son derrotados sólo por los elementos

La repetición, no es sólo un efecto estilístico, tiene un uso pragmático dadas las condiciones de recepción del corral, tanto culturales como materiales. De una parte, facilita la comprensión de las ideas claves a un amplio sector del público, el más popular, que difícilmente entendería un lenguaje tan elaborado como el de este momento de la pieza, manteniendo así su atención sobre lo que ocurre en la escena. De otra, satisface las exigencias de un sector más culto del auditorio.

Otro rasgo destacable es el paralelismo que presentan los finales de las dos escenas, ambas hacen alusión a la Navidad, anticipando sucesos que ocurrirán más adelante. En la primera, Antón compara a Juan con un “Rey Mago”; en la segunda, el duque sentencia, “Negras Pascuas el cielo quiso darnos”. Más adelante se aclarará esta relación, en la noche de Navidad, Juan raptará al príncipe de Orange y las Pascuas dejarán de ser negras para los españoles gracias a los prodigios de un negro.

Sin insistir en otros aspectos ya señalados, fijémonos en los más destacados en relación con la prosodia.

-Entre estas dos escenas, la 4ª (vv. 1227-1345) y la quinta (vv. 1346-1391) de la segunda jornada, se produce un cambio significativo el paso del octosílabo al endecasílabo y, por tanto una evidente ruptura rítmica en la prosodia, que alcanza mayor relieve al estar el endecasílabo precedido por una larga tirada de 260 octosílabos, 56 en forma de redondillas y 204 en forma de romance, que marcan el ritmo desde el comienzo de esta jornada.

-La variedad rítmica de los versos, manifiesta en ambas escenas, mantiene atento el oído del auditorio y facilita la construcción de la comedia. En la 4ª, la tipología rítmica de los 119 octosílabos que la conforman es la siguiente: 36 trocaicos; 33 dactílicos y 50 de tipo mixto, de los cuales 28 corresponden a la variante del mixto a y 22 a la del mixto b. En la escena 5ª los tipos rítmicos de los 46 endecasílabos se

reparten en 18 heroicos y 28 mixtos; estos últimos agrupan 9 enfáticos, 18 melódicos y un sáfico.

- Aunque prevalece en la obra un uso bastante flexible de la polimetría, la adecuación de la métrica en ambas escenas, el romance y las octavas, al contenido dramático así como el rango de los personajes, muestra que Claramonte conoce los modelos y los usos de las diferentes variantes métricas en función de los cambios de código marcados por la tradición. Junto al estilo métrico, el uso diferenciado del lenguaje, el bajo y chocarrero, recalcado por el habla de “negro”, frente al culto y elaborado, adaptado a estas dos situaciones tan dispares y acorde con la métrica utilizada, indica igualmente que Claramonte no tiene dificultad para conjuga las reglas de uso (decoro), con una eficacia dramática basada en el conocimiento del público.

-En la escena 4ª (vv. 1227-1345), de marcada comicidad, Claramonte utiliza el romance al igual que en otras escenas de este tipo próximas al entremés; pero también el romance, que ocupa largos pasajes en *El valiente*, conforma escenas de contenido dramático muy diferente. Recordemos, igualmente, que se produce un cambio en la acción dramática entre esta escena y la que la precede no reflejado en la métrica, ya que ambas están escritas en romance; sin embargo, acorde con su contenido dramático, cada una presenta una estructuración rítmica diferenciada que viene marcada por el modo de agrupación de sus versos en los parlamentos. La vivacidad rítmica que ambas presentan, asentada en el uso del romance, se intensifica en la escena cuarta al prevalecer el juego de cortas réplicas y contrarréplicas enlazadas con versos partidos.

- El paso a octavas reales en la escena 5ª, supone un cambio brusco en la prosodia acorde con el contenido dramático, los capitanes piden al duque la retirada ante la situación adversa del bando español en Flandes. Acorde con la seriedad del asunto, Claramonte utiliza el endecasílabo, de *tempo* más lento, al tiempo que subraya el contraste rítmico aumentando el número de versos en la construcción de los parlamentos, entre los que en tan sólo en una ocasión parte los versos.

G TRANSMISIÓN DEL TEXTO

La gran Comedia del valiente negro en Flandes se publicó por primera vez en el año 1638, incluida en el volumen titulado *Parte treynta vna, de las mejores comedias que hasta oy han salido/ recogidas por el Doctor Francisco Toriuio Ximénez; y a la fin va la comedia de Santa Madrona, intitulada la viuda tirana, y conquista de Barcelona*, en Barcelona, en la imprenta de Jayme Romeu, a costa de Juan Sopera, 1638¹⁷⁴. El ejemplar consultado se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, (R/23484).

Las otras ediciones que han llegado hasta nosotros son bastante posteriores. Del siglo XVIII se conservan cuatro, las tres primeras en forma de *suelta*:

- *El valiente negro en Flandes: comedia famosa*. Madrid, en la Imprenta de Antonio Sanz, 1745. Ejemplar en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- *Comedia famosa. El negro valiente en Flandes, primera parte*. Valencia, Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1764. Se conservan tres ejemplares en Madrid, dos en la Biblioteca Histórica Municipal, y otro en la Real Academia Española.
- *Comedia famosa. El negro valiente en Flandes*. Salamanca, en la Imprenta de Santa Cruz, s.a. Según Gutiérrez del Caño, fue publicada entre 1777 y 1787,

¹⁷⁴ La composición del volumen es la siguiente: *La gran comedia de Darles con la entretenida* [Luis de Belmonte Bermúdez], h. 1-21; *La gran comedia de Con quien vengo vengo* [Pedro Calderón de la Barca], h. 22-48; *La gran comedia de Celos, honor, y cordura* [Antonio Coello], h. 49-69; La gran comedia de *Contra valor no ay desdicha* [Félix Lope de Vega Carpio], h. 69 v.-90; *La gran comedia de El silencio agradecido* [atribuida a Lope de Vega y a Francisco Toribio Jiménez], h. 90v-113; *La gran comedia de El Conde de Sex* [Antonio Coello], h. 113v-135; *La gran comedia de El valeroso Aristómenes Messenio* [Alonso de Alfaro], h. 136-157; *La gran comedia de El valiente negro de Flandes* [Andres de Claramonte y Corroy], h. 157v-179; *La gran comedia de Los amotinados de Flandes* [Luis Vélez de Guevara], h. 179v-201; *La gran comedia de Santa Isabel Reina de Portugal* [Francisco de Rojas Zorrilla], h. 202-224; *La gran comedia de Los trabajos de Job* [Felipe Godínez], h. 225-243; *La gran comedia de La vida, y muerte de santa Madrona, intitulada La viuda tirana, y conquista de Barcelona* [atribuida a Francisco Toribio Jiménez], h. 244-277. La identificación de los autores de las comedias procede del catálogo de La Barrera.

años en que Domingo Casares trabajó en dicha imprenta. Se conservan dos ejemplares en Madrid, en la Real Academia Española.

- *Comedia famosa. El negro valiente en Flandes*. Sevilla, por Joseph Padrino, s.a. Siguiendo de nuevo a Gutiérrez del Caño, Joseph Padrino trabajó en Sevilla entre 1786 y 1790, fechas posibles para esta impresión. Ejemplar en Toledo en la Biblioteca Pública del Estado. El volumen presenta al comienzo un índice manuscrito que informa sobre el contenido: “Comedias varias de dos autores. Antonio Enríquez Gómez. Andrés de Claramonte”.

Hay otra edición del siglo XVIII, atribuida erróneamente a Calderón de la Barca. Es la publicada en Valladolid en 1753 en la Imprenta de Alonso de Riego, con el título *Comedia famosa. El negro valiente en Flandes de Don Pedro Calderón de la Barca*.

Del XIX es la impresión recogida en la Biblioteca de Autores Españoles, XLIII: *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, I, editada por Ramón Mesonero Romanos [1957: 491-509].

En el siglo XX *El valiente negro en Flandes* se reedita en 1997, por la Universidad de Alcalá de Henares, en su *Revista Teatro*. El texto es copia de la edición de la BAE, pero con un final añadido que varía el desenlace de la comedia. Rodríguez López-Vázquez, autor del prólogo, lo indica en los siguientes términos: “La edición que aquí presentamos, con alguna corrección ortográfica, es la aparecida en *Biblioteca de Autores Españoles* (...), que creemos seguía la edición princeps de 1638, con la salvedad de que al final de texto, hemos insertado (en cursiva) unos versos suprimidos o cambiados en la BAE, que si aparecían en la edición realizada en Valladolid en 1753 por Alonso de Riego¹⁷⁵”. Efectivamente, la edición de Mesonero Romanos sigue la *princeps* y, como he podido comprobar al cotejar ambas ediciones, bastante fielmente, salvo algunas variantes anotadas en mi edición, que no afectan a la esencia del texto ni cambian el final del mismo, siendo éste en ambas ediciones idéntico en forma y contenido. He revisado el texto de la UAH, y es obvio que, salvo en la adición final, copia la edición de la BAE, sin añadir correcciones: mantiene las grafías, los signos de puntuación, errores en el

¹⁷⁵ Rodríguez López-Vázquez [1997:20]

orden de distribución de versos, confusiones en la atribución de algunos diálogos...; los detalles (incluyendo la falta de indicaciones sobre la procedencia del inserto) permiten apreciar que es un texto poco cuidado.

Ya en el siglo XXI hay que citar una nueva edición de *El Valiente*; Nelson López [2007] la ofrece bajo el título *Andrés de Claramonte "El valiente negro en Flandes"*. Edición para actores y directores. Como indica el subtítulo, no se trata de una edición crítica. El autor en el prefacio presenta su libro “como un “playscript' (texto montaje)” con el que “se intenta entre otras cosas guiar al lector, al actor y director a la puesta en escena de un texto clásico” (cito por la versión disponible en Internet, p. x). El estudio está enfocado, básicamente, como un trabajo de mesa previo a la puesta en escena.

En cuanto a la existencia de versiones manuscritas de la obra, lo primero que hay que señalar es que no se conserva manuscrito autógrafo de Claramonte. El único manuscrito sobre el que tengo noticia es de 1651, el ms. 15690 de la BNE, procedente de la Biblioteca del duque de Osuna; se trata de una copia, de 51 folios, que presenta indicaciones de versos que se deben suprimir, quizá por motivos de representación o por acción de la censura, así como omisiones, disminución del reparto y un desenlace distinto al recogido en la *princeps*, que hace pensar en la posibilidad de que se trate de una refundición del texto para la puesta en escena. No obstante, Rodríguez López Vázquez, en la bibliografía de su edición de *La Estrella de Sevilla*, que atribuye a Andrés de Claramonte, presenta una visión diferente sobre este manuscrito de *El valiente negro en Flandes*: “El Ms. de 1651 es ya tardío, pero muy superior y más completo que la *princeps* de la Parte 31, usada por Mesonero para su edición de la BAE, con un final alterado, y un texto con cien versos menos que las sueltas. Parece claro que el texto original tenía una tercera parte mucho más larga que los 600 versos que nos quedan”¹⁷⁶. Curiosamente, Rodríguez López Vázquez en la propia Introducción a *La Estrella de Sevilla* hace también referencia al número de versos que supone han desaparecido de la *princeps*, “más de 300 versos”, las cifras no concuerdan; y otro dato contradictorio atañe a la confusión de la Orden de Santiago con la de Calatrava:

¹⁷⁶ Claramonte, Andrés de [1991:128]

El alcance político de la obra debía de ser poco ortodoxo, ya que la *princeps* elimina del texto el hecho revolucionario de que el esclavo Juan de Alba termina ingresando en la Orden de Calatrava y casándose con su antigua dueña. La *princeps* (y tal vez el texto de la representación) omite este final, y el nombramiento del negro como caballero de Calatrava a mitad del tercer acto. Es de suponer que la desaparición de más de 300 versos de este mismo tercer acto tenga algo que ver con la construcción ideológica de la obra. (p. 53)

Asimismo, en el prólogo del texto del *El valiente negro en Flandes* publicado por la UAH menciona “los manuscritos que se han conservado”, sin indicar qué manuscritos ni dónde se encuentran:

En todas esas ediciones, y en los manuscritos que se han conservado, la historia mantiene ese alto nivel de trasgresión, avalado por el público de los corrales. Sin embargo en la edición *princeps* de 1638, que seguramente se basa en la representación dada en palacio el año anterior, el texto fue amputado violentamente, de modo que se suprimió el diálogo en que al protagonista se le concede el hábito de Santiago y se abrevió el final omitiendo la boda interracial que culmina la trayectoria de Juan de Alba (p. 5).

Y más adelante, afirma que “...el tercer acto de *El valiente negro* presenta lagunas salvables a partir del manuscrito de 1651 (más de cien versos)”, sin especificar nada más (p. 18).

En cuanto a la puesta en escena del texto en el siglo XVII, destaca la escasez de datos documentales, lo que no implica necesariamente que la pieza haya sido poco representada, lo que viene a poner de manifiesto la necesidad de ampliar el horizonte de nuestra historia teatral, añadiendo capítulos dedicados a este tipo de cuestiones. El hecho es que carecemos de suficientes noticias fidedignas al respecto. No obstante, pueden rastrearse algunos datos. En este sentido destacan los que aparecen al final del manuscrito de 1651; se trata de dos censuras que aprueban la representación de la pieza, ambas en Zaragoza, una a 27 de noviembre (o de octubre, ya que no se ve bien que abreviatura), es de 1652, firmada por el licenciado Joseph Yban; la otra la rubrica, a 28 de diciembre de 1651, el Dr. Juan Francisco Andrés (a

lápiz se añadió modernamente: “de Uztarroz”). El resto de las noticias, hasta el siglo XX, carecen de respaldo documental.

Como se adelantó al comienzo de este trabajo, en el año 1612, según Díaz Cassou, pudo haber tenido lugar en Murcia una de las primeras representaciones de *El valiente negro en Flandes*; y López Vázquez menciona una representación en palacio, en 1637, de *El valiente*, sin precisar más el dato, como puede leerse más arriba; por otro lado, David Castillejo apunta que la obra “fue representada por Antonio del Prado en 1617”, pero no documenta la información¹⁷⁷.

Teniendo en cuenta el carácter marcadamente popular de la obra, el perfil del autor, como poeta y profesional de la escena, y el éxito que, como vimos en su biografía, alcanzaron otras obras suyas, puede pensarse que *El valiente* fue representada en el siglo XVII de forma repetida y, aunque carecemos de las pruebas documentales necesarias para confirmar esta hipótesis, obtuvo el favor del público. Referencias que apuntan en este sentido son las que señala Fuentes Ponte, en *Murcia que se fue*: “Célebre y mucho le hizo su grande comedia en tres jornadas *El valiente negro en Flandes* (...) Anduvo por los reinos Andrés de Claramonte tomando vítores y dineros con su gran comedia *El valiente negro en Flandes*”. Pero estas referencias son muy posteriores en el tiempo y van unidas a otras informaciones erróneas sobre el autor y su obra; Fuentes Ponte cree que Claramonte murió en 1610 y señala que Vicente Guerrero, al que cree “heredador” de Claramonte en la compañía de comediantes, estrenó el corral Puerta del Toro en 1612 con la segunda parte de la comedia *El valiente negro en Flandes*¹⁷⁸. Estos datos no concuerdan con la realidad, pues Claramonte fallece en 1626, y Vicente Guerrero es un dramaturgo autor y comediante valenciano del siglo XVIII. Vicente Guerrero escribió la *Comedia nueva intitulada segunda parte del Negro valiente en Flandes* y la publica en 1751 en Madrid, en la Librería de Manuel Cienfuegos. Hay otra edición del mismo autor, que aparece con el nombre de Manuel Vicente Guerrero: *El negro valiente en Flandes, segunda parte, comedia famosa de Don Manuel Vicente Guerrero*, impresa en Valencia en la imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, en

¹⁷⁷ Castillejo [2002 : 363]

¹⁷⁸ Fuentes Ponte [1872 : 335-7]

1764, junto con la primera parte de *El valiente*, la de Claramonte, reseñada más arriba.

Retomando el hilo de la representación de la obra, en el siglo XVIII continúa el vacío documental. Podemos, sin embargo, rastrear indicios que, si bien no pueden considerarse muestras fehacientes de que la pieza seguía representándose, creo que permiten aumentar el campo de probabilidades en este sentido. Si consideramos el número de ediciones que se conservan, la mayor parte en forma de *suestras*, y el hecho de que es en este siglo cuando Vicente Guerrero escribe una segunda parte de *El valiente negro en Flandes*, podemos inferir que la obra, escrita por Claramonte para ser representada, no había sido relegada al ostracismo.

El único dato constatable es que *El valiente negro en Flandes* vuelve a representarse el 23 de abril de 1997 en Alcalá de Henares, en el teatro de La Galera, por el grupo de Teatro Estudio de Alcalá.

En definitiva, Claramonte, autor descuidado por la crítica, en el paquete de menores, y más conocido en la actualidad por un debate parcial, tiene más que suficiente entidad para ser objeto de nuevos estudios, tanto de conjunto como específicos, aunque para ello es necesario contar con una versión fiable del texto que realmente pudo salir de sus manos y ordenar las modificaciones que sufrió en un largo y doble proceso por las tablas y por la estampa. Respecto a la transmisión del texto, es evidente que nos encontramos ante una comedia que sufre los avatares propios de la época, con un texto tardío y póstumo pero no menos fiable que las versiones manuscritas, que generalmente procedían de versiones o adaptaciones para las compañías o de los “pirateos” de los memoriones. Las dos ramas de la transmisión presentan sus respectivos primeros testimonios conservados con carácter póstumo y sospechosos de manipulaciones previas del original antes de su fijación, bien por razones de acomodación a la puesta en escena o a la imprenta, bien por razones ideológicas. Mientras las primeras pueden ordenarse de acuerdo con los criterios de la ecdótica, las segundas requieren un juicio menos mecánico y más sujeto a la interpretación, máxime cuando se trata de diferencias sensibles, hasta el punto de poder hablarse de dos versiones diferentes, ya que los cambios conocidos

en la conclusión de la pieza son de entidad suficiente como para distinguir dos textos distintos, fruto de decisiones muy distintas a los errores de copia.

A favor de la versión más extendida juega la asimetría de una tercera jornada de apenas 600 versos¹⁷⁹, por más que este tipo de anomalías no es del todo ajena a una parte considerable de los textos que conservamos de la comedia barroca y que no desentonan de lo postulado por Lope en el *Arte nuevo* acerca de la conveniencia de no extender en exceso el desenlace de la obra. En este caso el mismo consiste en el triunfo del negro exaltado por la virtud de sus obras, que le llevan al “postrer escalón / de la fortuna” (vv. 1577-1578), lo que parecería apuntar al más apoteósico de los finales conservados. Sin embargo, la bondad del final depende en gran medida de su coherencia y verosimilitud, y ello se logra con una adecuada distancia respecto a las convenciones, tanto sociales como genéricas. En el desenlace de la versión manuscrita las dos “recompensas” alcanzadas por Juan resultan bastante discutibles. De un lado, la concesión de un hábito de Santiago resulta bastante forzada, ya que el ascenso en el escalafón militar a maestre de campo es una recompensa sobresaliente, pero que no violenta los principios del orden nobiliario y caballeresco, cimiento ideológico de la sociedad y uno de los reductos más reservados de la misma; el sobrepasar estos límites sólo podría venir justificado por la necesidad de avalar la otra conclusión propuesta en la segunda versión. El matrimonio con su antigua señora sólo puede aparecer en la estructura de la obra (según sucede en la versión manuscrita) como una concesión, violenta a todas luces, a lo más superficial de la poética del género, como en una imitación servil de las prácticas habituales y para no dejar agraviada a la dama cuyo matrimonio de conveniencia ha sido impedido por el protagonista. Cuando, como ocurre en las comedias palatinas lopescas, la dama acaba casándose con el criado, lo hace tras la anagnórisis de su origen noble, en una tradición que pasa ya por el *Don*

¹⁷⁹ Éste es uno de los argumentos manejados por Rodríguez-López Vázquez para defender la versión de 1651, pero, como apuntaba más arriba, entre otras contradicciones (como confundir el hábito de Santiago con el de Calatrava), sus datos son discrepantes (en una ocasión habla de una laguna de “más de cien versos” y en otra de “la desaparición de más de 300 versos”), sin documentar jamás sus referencias.

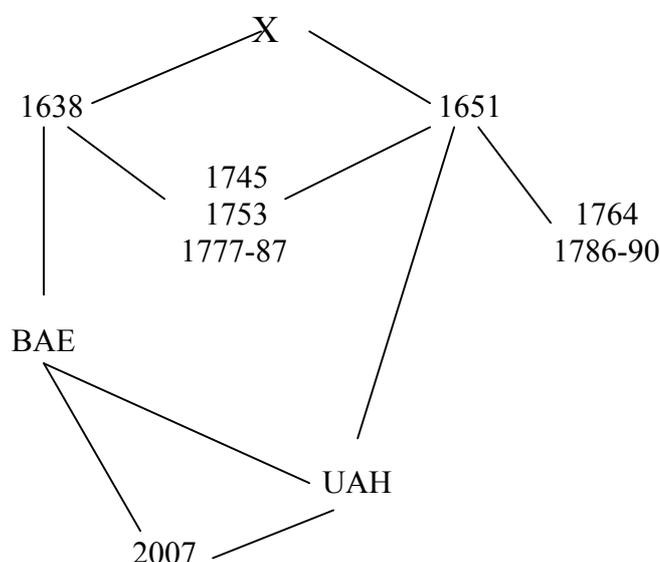
Duardos de Gil Vicente. Dicho origen es imposible en el caso de Juan¹⁸⁰, por lo que se requiere de un *deus ex machina*, el hábito santiaguesco, para justificar la boda, que, con la del Capitán y doña Leonor (justo lo que impide la de doña Juana) cierra la simetría de un final sancionado por múltiples ejemplos en el género dominante, al tiempo que no castiga la buena disposición inicial de la dama hacia el criado negro. Pero esta benevolencia no puede confundirse con el amor ni, menos aún, con una unión matrimonial discordante para cualquier espectador de la comedia. Y es justo la orientación pragmática de la escritura dramática de Claramonte y su búsqueda de la aceptación del público lo que resta credibilidad a un final tan forzado y, a la vez, tan sumiso a la convención, por no hablar del valor de un final abierto y de una cierta ruptura en relación con un problema irresuelto en la sociedad española: la imposición del *happy end*, además de escandalizar a los receptores, tendería un manto de falsificación sobre la realidad, que mantiene su carácter conflictivo con el final recogido en la versión impresa. A ello también contribuiría la reducción en el número habitual de versos y una acelerada conclusión, subrayando la precariedad del final y manteniendo al espectador en su estado de suspensión, ante el cual puede proponerse una salida digna para el negro, pero sometida siempre a la sanción de una sociedad que puede admitir el hecho extraordinario, pero mantiene las reservas de su actitud casticista.

La aparición del final extendido en la versión manuscrita bien pudiera deberse a un intento *a posteriori* de corregir lo que se podía entender como un defecto o una supresión, actitud más verosímil que la de un editor con escrúpulos sociales o actitud de autocensura que mutila una parte de un texto con posible valor subversivo, pero que deja lo más corrosivo del mismo y lo ofrece a la imprenta mezclado con piezas de valores ideológicos muy distintos. Su recuperación en el siglo XX no es de extrañar en el marco de una extendida actitud reivindicativa y de “compromiso social” del teatro, en especial en campos temáticos tan sensibles como el de las minorías, en este caso racial, y su integración en una sociedad que quiere complacerse en su imagen de apertura. Sin razones estrictamente filológicas que

¹⁸⁰ Aunque algo se insinúa en la primera jornada (vv. 81-83), es inmediatamente desmentido y queda sin continuidad en el resto de la obra, incluido el final.

avalen la elección de la rama extendida de la tradición, creo preferible atenerse a una versión avalada por su difusión impresa y en la que se aprecian menos inconsistencias.

De manera gráfica, se puede representar esta transmisión textual con el siguiente *stemma*:



Aunque los fenómenos de contaminación en las ediciones dieciochescas parecen postular la existencia de una tradición manuscrita ajena a la *editio princeps*, que pudiera anteceder al testimonio fechado en 1651, su uso del texto de 1638 revela el valor concedido a éste, lo que no ocurre con el manuscrito del XVII, que, salvo en caso improbable de que siguiera un autógrafo, revela que prioriza las razones dramáticas sobre las textuales. No es descartable la manipulación en la imprenta, y es muy sugerente cuando se alegan razones de censura, pero más aceptable me parece en este caso la intervención en una versión manuscrita que refleja esa actitud como regla general y que bien podría optar, de cara a un mayor impacto en los

espectadores, por resaltar los rasgos de un final que, sin embargo, lo hacen más débil, por lo escasamente verosímil.

Por tanto, para la edición que presento de *El valiente negro en Flandes* he optado por 1638 como texto base, cotejando en BAE las variantes y correcciones introducidas, sin detenerme en las incorporadas en la otra rama, por considerarla una desviación distintiva.

H CRITERIOS DE LA TRANSCRIPCIÓN

Tras fijar el texto de acuerdo con lo concluido del estudio de la transmisión, aplico el extendido criterio de actualización para ofrecer un texto fiable y limpio, adaptando al lector actual todo aquello que no supone una alteración de la naturaleza del texto original en su materia y en su sustancia, sin alterar más que lo convencional de su forma. He optado por una moderada y extendida modernización, que incluye grafías, signos diacríticos y de puntuación, así como lo relativo a la presentación del texto dramático, lo que ha supuesto la redistribución del orden de los versos en los casos necesarios. Respecto a las grafías, mantengo un criterio conservador en aquellos casos en que los cambios afecten al valor fonológico; si no se altera el sonido, modernizo las variantes gráficas. De acuerdo con estos criterios, son distintas las operaciones realizadas.

Se modernizan

- las sibilantes, salvo que expresen rasgos del habla de negros, como en los casos de ceceo en los parlamentos de Antón¹⁸¹ y, menos sistemáticamente, de Juan; en los casos, raros, de seseo lo mantengo: *anochesco, has*;

- los grupos dobles, salvo los casos que afectan a la prosodia. Cuando la *x* aparece en el texto como *s*, se mantiene, como en *Estremadura, extraño*, etc;

- todas las vacilaciones meramente gráficas, como en los casos de *b / u / v; i / y; c / k; v / u; ye / hie; x / g / j; y q u / cu*;

- el uso de la *h*, manteniendo los casos en que la forma presenta otra realización fónica, como *agora*.

Se mantienen:

- las contracciones *del, desta, dellos, destes, dese, ques*, y similares, así como el uso de *aqueste* y *esotro*;

¹⁸¹ El habla de negro y de gracioso caracteriza a este personaje, por lo que seguir criterios de modernización en este caso alteraría uno de los muchos aspectos típicos del personaje que lo diferencian del resto. Sólo modifiqué los parlamentos de Antón en caso de evidentes errores de impresión o para cuadrar los versos divididos con otros personajes.

- las asimilaciones, *-ello, -ella, -alla, -illo*, como en *merecellos, ganalla, perdella, decillo*;
- la metátesis *ld* por *dl*, como en *dejaldo, honraldo, dalde*;
- los casos de paragoge, como *infelice*;
- las alternancias de género en el artículo;
- las diferencias de timbre vocálico, como en *escuras, trujo, mesmo*;
- la alternancia en el uso del complemento directo de persona sin preposición y el uso del complemento directo no personal con preposición *a*;
- los casos de leísmo;
- el uso de la conjunción *y* por la *e*;
- el adverbio *ansí* como aparece.

Otras decisiones tomadas son:

- Se mantienen los nombres de personajes de 1638, frente a modificaciones en la BAE.
- Se transcriben unidos los pronombres enclíticos.
- Se resuelven las abreviaturas y los signos de nasalidad.
- Se moderniza el uso de mayúsculas.
- Se doblan los signos de admiración e interrogación.
- Se regulariza el uso de paréntesis para indicar los apartes.
- También* se transcribe *tan bien* o *también* según convenga al uso moderno.

La expresión *a Dios* como despedida se transcribe *adiós*.

-Recompongo los versos mal montados tipográficamente en 1638, con el fin de que las características métricas de cada composición queden puestas en relieve.

-Anoto las variantes en BAE y lecturas desechadas en 1638.

-Reduczo las notas aclaratorias o eruditas a las mínimas para completar el sentido de los versos.

-En los versos, las letras o palabras que aparecen entre corchetes indican rectificaciones, por errores de impresión o por necesidades métricas, sintácticas o semánticas.

-He indicado a pie de página variantes de la BAE, tanto si las he seguido como si no, remitiendo las notas aclaratorias al final del texto.

I CONCLUSIONES FINALES

El valiente negro en Flandes pone de relieve la especial repercusión que tiene el perfil profesional de nuestro autor, un hombre de teatro, en su faceta de escritor dramático. Claramonte conoce de primera mano los códigos de la representación barroca y el funcionamiento práctico de la comedia en el contexto real de la teatralidad del corral. La experiencia directa del funcionamiento escénico como actor y director proporciona a Claramonte un dominio de los códigos específicamente teatrales que le permite abordar la escritura de esta comedia desde presupuestos prácticos, con una eficaz adecuación de los códigos literarios a la práctica del escenario. De este modo, nuestro autor invierte el proceso de escritura teatral en *El valiente* siguiendo una dirección que va de la representación al texto, como muestra la especial atención prestada a la naturaleza oral de este texto, pensado directamente para la representación y efecto en la audiencia.

En esta comedia, que responde a las características de la comedia de corral como género auditivo, Claramonte apela al oído de un público popular potenciando aquellos aspectos de la prosodia que garantizaban el éxito de la pieza en el corral. La peculiaridad de *El valiente* es este protagonismo concedido a la prosodia, que consiste fundamentalmente en su eficacia rítmica, con un máximo aprovechamiento de las posibilidades teatrales de eficacia e incidencia en el espectador y una nueva apreciación de los valores compositivos y escénicos de una teatralidad codificada desde presupuestos prácticos. Como hemos podido comprobar, el ritmo de la prosodia determina conjuntamente la funcionalidad dramática de esta pieza, con un rendimiento de la verbalidad en la articulación de la acción dramática, y la eficacia teatral de la misma, entendida en términos de capacidad de comunicación con el espectador, pues una puesta en escena que no se estructura con el ritmo adecuado estaba, y estará siempre, abocada al fracaso.

A estos efectos pragmáticos de la prosodia Claramonte acomoda la métrica y subordina la acción de la comedia:

El valiente negro en Flandes no se singulariza por el uso de unos determinados metros o estrofas. La métrica responde básicamente a la fórmula del

Arte Nuevo, con una variedad similar a la usada en la producción lopesca. No obstante, Claramonte, incluye en su repertorio el uso de la silva de pareados y aumenta la presencia del romance en la construcción de la comedia, con una elevada proporción del 61'5 %, adelantándose en este sentido, cuantitativamente, a Lope, que acaba componiendo prácticamente la mitad de los versos de sus comedias en romance, pero lo hará en su última época, 1626 -35, después de morir Claramonte.

Como Lope, incardina la métrica en el funcionamiento de la comedia sin seguir un recetario rígido. La funcionalidad de la polimetría responde en ambos autores a una superación pragmática de las reglas tradicionales paralela al auge de un nuevo concepto del decoro: es decoroso o conveniente lo que se adapta al gusto del público.

Claramonte sigue la norma de teatro en verso en el uso del el octosílabo como base métrica de comedia: por su adecuación a los gustos del público, dado su carácter de metro popular; por su facilidad funcional y libertad respecto a los cánones establecidos que le otorga su carácter de metro no marcado; por su eficacia tanto en la creación de diálogos como para la gradación dramática de las escenas, basada en su fluidez y riqueza expresiva.

Pero Claramonte es actor y es la práctica escénica la base de los matices que introduce en el uso de la métrica. *El valiente* tiene como rasgos distintivos el protagonismo del ritmo y la prosodia. Nuestro autor acomoda la métrica en la organización dramática en relación a sus valores prosódicos y a la funcionalidad teatral de los mismos en relación con la puesta en escena y al oído del espectador.

La construcción dramática propia de la comedia, que muestra acontecimientos que se suceden rápidamente, con momentos de tensión y otros de calma, tiene su paralelismo en el hábil manejo de las estructuras métricas sobre el que asienta tanto el ritmo globalmente rápido propio de la acción dramática de la comedia, como la articulación de cimas y valles del contorno estructural de la misma. El octosílabo y el endecasílabo cumplen su función habitual, pero adaptada a una fórmula de economía dramática que no sea ajena a los criterios academicistas, basada en la constante adecuación del ritmo de la prosodia al ritmo dramático, con una evidente economía de cambios métricos cuando no son necesarios.

- El 84'8% por ciento de *El valiente negro en Flandes* está escrita en octosílabos y es su estructura rítmica la que subyace a lo largo de toda la obra. El octosílabo, metro corto y de ritmo ágil, constituye la base rítmica sobre la que se articula fundamentalmente el *tempo* rápido de la acción dramática de la comedia. Conjuntamente, el octosílabo muestra un especial rendimiento en la creación de las curvas dramáticas de tensión y distensión, basadas en los juegos de variación del *tempo* ritmo. El ritmo se agiliza en los juegos los juegos de replicas y contrarréplicas, al partir los versos entre dos o más personajes; y, de forma inversa, el ritmo se modera al agrupar los octosílabos en largos parlamentos.

-El endecasílabo, de *tempo* más lento funciona, fundamentalmente, como contrapunto eficaz para equilibrar el ritmo acelerado del octosílabo que ocupa la mayor parte de la pieza.

Conforme a estos criterios pragmáticos, la mezcla polirrítmica tiene en *El valiente* una funcionalidad dramática y teatral, especialmente relevante en el caso del octosílabo: funciona como reclamo para captar la atención del público bullicioso que acudía a los corrales, un objetivo fundamental difícilmente alcanzable mediante el uso de tiradas monorrítmicas monótonas al oído. Paralelamente, se ajusta bien a la construcción de los diálogos, facilitando la propia escritura de la comedia, dato significativo teniendo en cuenta el carácter comercial del teatro y la gran demanda de textos que se está produciendo en este momento. Además, la variedad rítmica de los versos ayuda a los actores y actrices a evitar el soniquete.

En definitiva, Claramonte en *El valiente negro en Flandes* apela al oído de un público popular, aprovechando al máximo las posibilidades sonoras y rítmicas del verso que mejor responde a las necesidades de la práctica escénica, el octosílabo.

*La gran comedia de
El valiente negro en Flandes*

Hablan en ella las siguientes personas:¹⁸²

El Capitán don Agustín

Un Alférez

Sargento Barrientos

Juan de Mérida Negro

Un criado

Dos capitanes

Dos soldados flamencos

Doña Leonor

Doña Juana dama

Elvira criada

Isabel criada

Antón negro

El Duque de Alba

¹⁸²En la edición de 1638 figuran estos quince personajes, pero en la obra aparecen también: el rey don Felipe; don Juan, viejo; el príncipe de Orange, Mons. de Vivanblec; Mons. de Vila; Lanstrec; don Gómez; don Pedro; don Martín; don Francisco; el gobernador; un criado; dos caballeros; dos alabarderos. Son, por tanto, quince más, una treintena en total, y a estos hay que añadir, por un lado, la presencia de los músicos, y, por otro, la de soldados sin texto y cuyo número no se especifica.

	Negra pule la ballena la barba que el mar honora. Y encaje el perrazo agora: “tal es la color morena”.	65
SARGENTO		
JUAN ALFÉREZ	Tal es, pues. Diga también excelencias del hollín, que es negro.	70
JUAN	Soy negro, en fin, y soy negro tan de bien, que darlo a entender quisiera, sirviendo a su majestad en Flandes.	
CAPITÁN	Gran novedad	75
ALFÉREZ	de aquellos países fuera. Las excelencias sabemos de lo negro, color vil en presencia del marfil, y a él por tal le conocemos en Mérida, aunque se dice que de un título de España es hijo; mas es patraña, que la color lo desdice.	80
CAPITÁN	Si ser soldado desea, ¿por qué a Guinea no pasa?, que yo asentara su plaza ⁵ si fuera Flandes Guinea. Y al cuerpo de guardia más no llegue, que se ⁶ respeta el junco desta jineta a palos.	85
JUAN	Palos [jamás] ⁷ este negro concentió ⁸ de nadie; y cuando el rey fuera el que los palos me diera, ansí le matara yo.	90
SARGENTO	¡Oh, perro!	
JUAN	Un negro de bien soy, y mientes si imaginas otra cosa; que hay gallinas con plumas blancas también. Negro soy, que valgo aquí más, librando tajos francos,	95 100

⁵ Rima defectuosa, s / z, en redondilla.

⁶ BAE: *si*

⁷ 1638 y BAE: *ya más*. Corrijo por el sentido.

⁸ Ceceo propio del habla de negros. BAE, *consintió*.

que un ejercito de blancos,
si son los blancos así.

CAPITÁN ¿Que el cuerpo de guardia un perro 105
de aquesta⁹ suerte alborote?
Prendelo y dalde un garrote.

JUAN En esta casa me encierro
por dejarte compañía
con que al rey puedas servir, 110
aunque si así ha de reñir,
mejor matarle sería.¹⁰

Éntrase.

CAPITÁN ¡Entrad!
SARGENTO Son casas, señor,
de lo mejor de tu patria.

CAPITÁN ¡Aunque sean del rey mismo! 115

Sale DOÑA LEONOR, dama

DOÑA LEONOR ¿Quién la quietud de mis casas
y su decoro atropella
con descompuestas espadas,
siendo en sus puertas deidad
sus cadenas y sus armas ? 120

CAPITÁN Quien tras la noche venía
y halla, en los brazos del alba,
un sol que en su luz me ciega
y un planeta que me abrasa.
Una sombra van siguiendo 125
mis soldados, y encontrarla
ya será imposible adonde
todo es nieve y todo es nácar.
Descompuesto, ha herido un negro,
dentro del cuerpo de guardia, 130
unos soldados¹¹ (injuria
y desacato a la sacra
majestad, cuya bandera
su omnipotencia declara)
y, retirándose, entró 135
en vuestro cielo.

DOÑA LEONOR Si pasan

⁹ 1638: *aqueste*.

¹⁰ BAE: *matarte*. Es más expresiva la hipérbole de 1638.

¹¹ Complemento directo personal sin preposición *a*. Su uso se repite más adelante.

	mis casas plazas del cielo, ¿cómo el cielo se profana?; ¹² el cielo con buenas obras, y no con malas se alcanza,	140
	que en él todo es gloria y paz ¹³ , si el infierno es guerra y armas. Reportaos y haced luego dél vuestros soldados salgan, porque es su arcángel mi honor y hará que al abismo caigan.	145
CAPITÁN	Ya a los rigores del negro consagro mil alabanzas, pues pudo darme su noche tal día; que aunque la fama era en las lenguas del pueblo lisonja hermosa y gallarda dese sol, que del aurora por azucenas se escapa,	150
	hasta llegaros a ver no le dio crédito el alma.	155
DOÑA LEONOR	¿Tan bien ¹⁴ los soldados saben mentir ?	
CAPITÁN	Verdades tan claras mis palabras acreditan cuando en vuestras partes hablan más espíritus que estrellas.	160

Salen todos con el negro sin espada

ALFÉREZ	¡Vaya el perro!	
JUAN	No llegara nadie, a no desguarnecerse la espada, a prenderme.	
CAPITÁN	¡Basta! Haced que luego le den un garrote.	165
JUAN	Aquí se acaban mis honrados pensamientos.	
CAPITÁN	Llevaldo.	
JUAN	¡Señora!	
DOÑA LEONOR	Aguarda; ¿no eres tu Juanillo, el hijo	

¹² 1638: sin interrogación.

¹³ 1638: *pues*.

¹⁴ 1638 y BAE: *También*.

	de Catalina, la esclava	170
JUAN	de doña Juana, mi prima? Señora, a mi madre llaman Catalina la morena.	
ALFÉREZ	¿La negra de buena cara que Estremadura celebra es su madre ?	175
DOÑA LEONOR	Pues si alcanzan privilegios mujeriles piedades, ha ¹⁵ que le valgan los míos, pues del sagrado de mi clemencia se ampara, quedando reconocida al retorno desta gracia eternamente.	180
CAPITÁN	Si en ello ¹⁶ aquí la vuestra se gana, necio sería el perdella, cuando es mi intento el ganalla. Por vos tenga el negro vida.	185
SARGENTO	Mira que de tus escuadras cuatro soldados ha herido.	
CAPITÁN	Aunque a los cuatro matara, se había de obedecer la belleza que lo manda soltar.	190
JUAN	Yo el favor estimo.	
SARGENTO	¡Que libre el perro se vaya, vive Dios!	
JUAN	Señor sargento, bueno está.	195
SARGENTO	Si en la campaña, perro, te cogiera...	
JUAN	En ella he visto algunas espaldas huir de espanto del negro.	
SARGENTO	Agora a la que te rescata de la muerte le agradece tu vida.	200
JUAN	Seré en sus plantas un can siempre agradecido.	
SARGENTO	Hay muchos canes que ladran y después muerden el dueño.	205
JUAN	Cuando el can muerde es con rabia.	

¹⁵1638: *piedades, a que le valgan*; BAE: *piedades, á que le valgan*. A mi juicio, *a* no es preposición, sino verbo, apócope de “hace”.

¹⁶BAE: *ella*

DOÑA LEONOR	Juan, la vida me debéis.	
JUAN	¿Cómo he de poder pagarla, cuando un pobre negro soy?	
	Mas si gratitudes pagan	210
	buenas obras, esta vida que me dais en cualquier causa vuestra la ofreced por vuestra; porque este negro en España	
	algún día piensa ser	215
	lunar de la gente blanca.	
CAPITÁN	Id a apaciguar la gente.	
DOÑA LEONOR	Y tú por la puerta falsa dese jardín salir puedes.	
JUAN	No voy porque me acobardan tropas ni escuadras por ella, sino por servirte.	220
SARGENTO	Estraña	
	arrogancia de moreno.	
JUAN	Di valor, y no arrogancia.	
<i>Vase</i>		
DOÑA LEONOR	Cosas notables me cuenta deste negro doña Juana, mi prima.	225
CAPITÁN	A pedir me vino que le asentase la plaza de soldado.	
DOÑA LEONOR	Es presumido.	
CAPITÁN	Sólo la color le falta para caballero.	230
DOÑA LEONOR	Ya que con su vida obligada me deja, segunda vez, permitiendo que me vaya, lo quede.	
CAPITÁN	Con vuestra ausencia en esta ocasión quedara como sin [sol] ¹⁷ queda el mundo, metido entre sombras pardas.	235
	Y pues quiso darme Amor tal ocasión, mal lograrla fuera ofender sus saetas, fuera profanar sus alas.	240
	Desde que le dio el Abril,	

¹⁷ 1638 y BAE: él, pero no tiene sentido.

	coronado de esmeraldas,	
	al labio perfiles de oro	245
	y loca aurora a la barba,	
	la inclinación de la guerra	
	me ha tenido de mi patria	
	ausente, siguiendo el son	
	de las trompas y las cajas,	250
	en Nápoles y en Milán;	
	y agora el honor me pasa	
	con el duque de Alba a Flandes,	
	que ya en Lisboa se embarca,	
	adonde mi compañía	255
	con tanto cuidado marcha,	
	y adonde sin alma voy,	
	porque, en tan breve distancia,	
	ha escurecido el amor	
	la gloria de mis hazañas.	260
	Mas si vos le aseguráis	
	los premios a mi esperanza,	
	los rigores que he seguido	
	trocara en delicias blandas,	
	si en la guerra desos ojos	265
	no hay más sangrientas batallas.	
	Vos sola podéis torcer	
	mis intentos; vos, bizarra,	
	ser rémora de la vida	
	y ser el fénix del alma.	270
	Yo, doña Leonor divina,	
	soy don Agustín .	
DOÑA LEONOR	Repara	
	mi memoria en vuestro nombre.	
CAPITÁN	Con quien os tuvo casada	
	vuestro padre y mi señor,	275
	que ya en el cielo descansa,	
	gustando mi padre dello,	
	aunque yo no di a sus cartas	
	la obediencia por entonces,	
	porque en vos imaginaba	280
	más nobleza que hermosura,	
	que ésta ha sido mi desgracia.	
	Mas agora que los ojos,	
	señora, me desengañan,	
	en vuestra presencia lloran	285
	mi castigo y su ignorancia.	
	Yo soy el que os desprecié	
	sin conoceros; ya aguardan	
	vuestros desdenes mi injuria,	
	y mi amor vuestras venganzas;	290

	a todo rigor me ofrezco, si puede en belleza tanta caber rigor, aunque ha sido siempre la hermosura ingrata.	295
	Lo que el ausencia deshizo agora el amor lo haga; en paz la guerra se trueque, si amor en la paz descansa. Seis mil ducados de renta, uniéndose nuestras casas,	300
	os ofrezco, si vos sois de otros dos mil mayorazga. Ya el ser capitán renuncio, puesta a sus pies la bengala. Honrad, Leonor, la jineta, siendo capitán del alma.	305
DOÑA LEONOR	Para las flemas de amor no son las prisas de Marte, y más cuando a Flandes parte, lleno de sangre y rigor;	310
	espacio pide el amor, y más en acción igual.	
CAPITÁN	Ya Amor es mi general como me ilustres y mandes, que para mí no hay más Flandes que esa vista celestial.	315
	Desde hoy Mérida ha de ser aquel país rebelado. Ya soy del amor soldado.	
DOÑA LEONOR	Conquistar es menester, que inexpugnable ha de ser el honor.	320
CAPITÁN	Sólo es mi intento honrarme con él.	
DOÑA LEONOR	Violento	
	jamás fue casto el amor.	
CAPITÁN	¡Hoy la violencia es honor, pues aspiro a casamiento! Mi suerte impensada fue. Y amor la ha de hacer dichosa con ganaros por esposa.	325
	En ello, señor, vendré como asegurada esté de que en Mérida os quedáis. Pero si a Flandes pasáis ¿cómo queréis que lo sea?	330
DOÑA LEONOR	Porque esta verdad se crea, si la palabra me dais	335
CAPITÁN		

	de esposa, luego un papel haré aquí. Venga al momento, que yo otorgaré contento cuanto amor pudiera en él.	340
DOÑA LEONOR	¡Qué invisible y qué cruel es la ocasión!	
CAPITÁN	Cobre aquí lo que en la ausencia perdí, que no he de dejar tus pies sin que la mano me des.	345
DOÑA LEONOR	La mano, el alma y el sí os daré como quedéis en Mérida.	
CAPITÁN	Monte soy	
DOÑA LEONOR	¡Que presto vencida estoy! Verme, siendo así, podéis esta noche, donde haréis lo que decís.	350
CAPITÁN	Asegura mi lealtad y tu hermosura.	
DOÑA LEONOR	Mi gente. ¡Adiós!.	
CAPITÁN	Esto debo a un negro.	
DOÑA LEONOR	Suerte es que llevo semejante a mi ventura.	355

Vase.

Salen DOÑA JUANA y JUAN DE MÉRIDA.

DOÑA JUANA	Ya sufrir no se pueden, negro loco, tanta pendencia y tanta demasía.	
JUAN	Ni en Mérida vivir puedo tampoco siendo quien soy.	
DOÑA JUANA	Donosa perrería.	360
JUAN	A cólera y a rabia me provoco cuando contemplo, en la bajeza mía, pensamientos que van a eterna fama, a pesar del color que así me infama.	
	¡Que ser negro en el mundo infamia sea! ¿Por ventura los negros no son hombres? ¿Tienen alma más vil, más torpe y fea, y por ello le dan bajos renombres?	365
	¿Qué tiene más España que Guinea? O ¿por qué privilegios o renombres, si los negros valor y nombre adquieren,	370

DOÑA JUANA	los blancos más civiles los prefieren? Más bien que alborotar la compañía y la ciudad al perro le estuviera ocuparse en traer agua todo el día.	375
JUAN	¿Yo, azacán? ¿Yo, aguador? Antes hiciera la bajeza más vil.	
DOÑA JUANA	¡Qué fantasía!	
JUAN	Que este valor es tuyo considera, pues, siendo un perro de tu casa, quiero ir a vencer, señora, el orbe entero.	380
DOÑA JUANA	Eso ha de ser, que ya a mi padre tiene cansado con locuras semejantes,	
JUAN	El cielo esos amagos me previene, si parecen locuras, no te espantes. Dejar luego esta tierra me conviene, donde vivo comido de ignorantes.	385
	Dame licencia porque trueque en brasa ¹⁸ este carbón, echado de tu casa.	
	Con esta carta voy contento y rico, que es de mi libertad; con ella un clavo al eje vil de la fortuna aplico y con la infamia del color acabo y mi valor al mundo significo.	390
	Pues, aunque negro soy, no he sido esclavo, y miente el mismo sol si lo imagina.	395
	Señora, de mi madre Catalina os encargo el favor que le habéis hecho. Y a vuestro padre y mi señor suplico me perdone, pues no era de provecho mi persona en su casa. Y cuando rico vuelva y de la Fortuna satisfecho,	400
	pagando la merced que hoy no publico, tendrá un esclavo en mí.	
DOÑA JUANA	¡Gentil locura!	
<i>Vase</i>		
JUAN	Si no el color, mudar quiero ventura ¹⁹ . Pasar quiero a Lisboa y embarcarme a la sombra del Duque de Alba, aurora de quien pienso glorioso iluminarme. Si espanto soy, si noche soy agora, el color que hoy me afrenta ha de ilustrarme; que la virtud, triunfante y vencedora, es licor celestial que no hace caso	410

¹⁸ 1638: *brase*,

¹⁹ 1638 y BAE: *mi ventura*., con hipermetría. Elimino para recomponer el endecasílabo.

del oro o del cristal en cualquier vaso.

Vase

Salen ELVIRA y ISABEL, criadas, y un CRIADO

ELVIRA	¿Qué dices?	
CRIADO	Que yo lo vi salir con su compañía en tropa, cuando salía el sol, fingiendo un rubí de los brazos del aurora.	415
ISABEL	Sería su alférez	
CRIADO	Digo que le vi, y que habló conmigo.	
ISABEL	Reniega de hombre que llora cuando ruega; que el amor, para atropellar antojos, teniendo el alma en los ojos, tiene en el pecho rigor.	420
CRIADO	Mi señora sale.	
ISABEL	Vete	425
ELVIRA	¿Quién las nuevas le dará?	
ISABEL	El sí en su pecho no está.	
ELVIRA	Bien cumple lo que promete por su papel.	
ISABEL	Si el papel fue de este amor fundamento, llevósele, Elvira, el viento, que no hay más firmeza en él. Mas retírate, que yo con cierta industria pretendo decille el caso.	430

Vanse

Sale DOÑA LEONOR.

DOÑA LEONOR	Ya entiendo que de Mérida salió la compañía. Aunque apenas los roncós ecos he oído despertar al sol, dormido en rosas y en azucenas.	435 440
-------------	---	----------------------------

	Ya a don Agustín tendré más seguro, si marchó la gente que le encargó a su alférez, y seré yo el capitán de rigores	445
	en un soldado rendido; siempre gloriosos han sido los impensados amores. Las ternezas y favores estoy celebrando agora	450
CANTAN ²¹	que aquesta noche he gozado. ²⁰ <i>El amor del soldado no es mas de una hora; en tocando la caja, adiós señora.</i>	455
DOÑA LEONOR	¡Válgame Dios! Aun cantado, me da el suceso temor, porque no es constante amor nunca el amor del soldado. En un hora se enamora,	460
	en una hora es su amistad, y así la seguridad de su amor no es más que un hora. Y aunque en amar se aventaja por ser el plazo menor,	465
	el incendio deste amor muere en tocando la caja. Mas este discurso agora es necio, porque es quimera pensar que mi bien se fuera	470
	sin decir “adiós señora”. Pero esta ingrata canción sin propósito no viene agora, misterio tiene. Saber quiero la ocasión.	475
ELVIRA	¿Qué es esto, Elvira? ²² Es decirte, que la canción te ²³ prevengo. Más que decirte no tengo.	
DOÑA LEONOR	Ni yo tengo más que oírte, porque la canción me dice, en sus consonancias locas, mis castigadas locuras	480

²⁰ Versos 449, 450 y 451, interpolados al final de una tirada de redondillas; el primero rima con el último verso de la redondilla anterior, los dos últimos versos riman con la seguidilla.

²¹ BAE: ELVIRA y acotación ante el verso 452, *Canta dentro*

²² BAE: *Sale ELVIRA* Acotación ante v. 476.

²³ 1638: *que*.

	con tan fementidas obras.	
	Nuncio de desdichas eres	
	y aquí cantando me informas	485
	que es don Agustín soldado,	
	porque su engaño conozca.	
ELVIRA	Ya se fue tu ingrato dueño,	
	amparado de las sombras	
	del mal dibujado día	490
	en los lienzos del aurora.	
	Pineda sacar le vio,	
	calladas las cajas roncadas,	
	en tropas su compañía;	
	que huye amor más bien en tropas.	495
DOÑA LEONOR	No me digáis más, dejadme;	
	que en desdichas tan notorias,	
	imaginaciones bastan	
	como las verdades sobran.	
	¡Loca estoy, sin seso estoy!	500
	Daré voces que las oigan	
	las estrellas, si a ser vienen	
	tantas como mis congojas.	
	¡Oh capitán fementido,	
	soldado de mis deshonras!	505
	Mas no soldado, pues dé!	
	hace el rigor que te escondas.	
	No te ha dado el sol, pues huyes	
	en la noche tenebrosa,	
	y quien las tinieblas busca	510
	los rayos del sol le asombran.	
	Publícase ya ²⁴ esta afrenta	
	no sólo en Mérida, en toda	
	España, para que en ella	
	los ingratos se conozcan.	515
	Decillo a su padre quiero	
	y a mis deudos, porque pongan	
	fin con mi muerte a este agravio	
	y den principio a sus glorias.	
	¡Oh negro, vil ocasión	520
	de la tragedia espantosa,	
	borrón de mi honestidad	
	y de mis virtudes sombra!	
	¡Oh fementido papel!	
	¡Oh piélagos de lisonjas,	525
	donde son más las mentiras,	
	y las verdades son pocas!	
	Pues por todo he de romper,	

²⁴ 1638: a.

justo será que en ti rompa
 víboras en letras lirios 530
 y áspides en partes rosas.
 Mas si mi venganza estriba
 en ti, y aquí me provocan
 mis agravios a intentalla,
 guardarte en el alma importa. 535
 Resuelta estoy en seguillo,
 burlando desde Lisboa
 abismos de espuma en golfos,
 montes de zafir en ondas.
 Corra tras su honor perdido 540
 mi honestidad, aunque corra
 vil detrimento la fama,
 torpes desprecios la honra,
 sin que ninguno lo entienda.
 Mintiendo el hábito y formas, 545
 hombre he de ser, animado
 de mis esperanzas locas.
 Las joyas con que pensé
 ser firmamento en mis bodas,
 vayan conmigo a servirme 550
 en mis funerales pompas.
 ¡Flandes, a tus hielos voy!,
 que quiero que me socorran
 en tanto fuego, si agravios
 en los hielos se reportan. 555
 ¡Cielos, rayos me fiad!
 ¡Sierpes, prestadme ponzoñas!,
 ¡Fieras, infundid en mí
 la crueldad que hay en vosotras!
 Burlóme un hombre, mas yo, 560
 más culpada que quejosa,
 es bien que, pues le²⁵ di el alma
 con advertencia tan poca
 a un soldado, conociendo
 que en bronces, libros y historias, 565
 y en [mil]²⁶ trágicos sucesos
 que el mundo y los tiempos lloran,
*el amor del soldado
 no es mas de una hora,
 y en tocando la caja, 570
 adiós señora*

²⁵ 1638 y BAE: *te*; corrijo.

²⁶ 1638 y BAE: mal.

Vase.²⁷

*Tocan cajas y salen DOS CAPITANES.*²⁸

CAPITÁN 1	No he visto tan próspero viaje.	
CAPITÁN 2	Las naos no han sido naos, sino cometas.	
CAPITÁN 1.	Al duque se le debe el buen pasaje, que las furias del mar tiene sujetas.	575
CAPITÁN 2.	Viento en popa, el felice marinaje tocó de Flandes l[a]s helad[a]s metas ²⁹ en ocho días.	
CAPITÁN 1.	César es segundo.	
CAPITÁN 2.	Y fuera otro Alejandro a hallar más mundo.	
CAPITÁN 1.	Con gran gusto el país le ha recibido.	580
CAPITÁN 2.	La plata de su barba venerable a unos temor y a otros respeto ha sido. Es severo.	
CAPITÁN 1.	Es severo.	
CAPITÁN 2.	Es señor.	
CAPITÁN 1.	Y es todo amable.	
CAPITÁN 2.	El de Orange, sabiendo que ha venido, lamenta ya su estado miserable.	585
	Mas ¿qué es esto?	
CAPITÁN 1.	La guarda al duque meten.	
CAPITÁN 2.	Sus virtudes la gloria nos prometen.	

Tocan cajas, salen soldados y el SARGENTO echando a empujones a JUAN.

SARGENTO	Ya le he advertido otra vez que es compañía de blancos libres ésta, y que no caben en ella negros ni esclavos.	590
	Váyase, y no le acontezca, cuando venimos marchando, meterse entre las hileras, que le costará muy caro.	595
JUAN	¿Tanta bajeza es ser negro? ¿tanto tizna el desdichado color de mi rostro?	

²⁷ BAE: sin acotación.

²⁸ 1638: en los diálogos estos dos personajes aparecen como 1 y 2.

²⁹ 1638 y BAE: “los helados”.

SARGENTO	Es humo.	
JUAN	Pues ya se va levantando a las narices, y voto...	600
SARGENTO	¿He de quebrarle al perrazo la asta en el cuerpo?	
JUAN	Pasito, sor sargento.	
SARGENTO	Si levanto la alabarda...	
JUAN	Volverá vuesarced, más que de paso, a bajalla.	605
SARGENTO	¿Sabe el perro que estamos del gran palacio del duque en la plaza de armas?	
JUAN	Pues si, como en ella estamos, estuviéramos agora en Mérida, de dos saltos ¿no estuviera en el infierno?	610
SARGENTO	Paso, negro.	
JUAN	Blanco, paso.	
CAPITÁN 1.	¡Ah, moreno! ¡Respetad al que está con vos hablando, que es oficial destos tercios!	615
JUAN	Yo le respeto y le guardo el decoro que se debe a su alabarda, aunque ha dado en ser mi enemigo, y soy para enemigo muy malo.	620
CAPITÁN 2.	¡Oigan al brío del negro!	
CAPITÁN 1.	Ya de sufrillo me enfado. ¡Vaya el perro!	
CAPITÁN 2.	¡Vaya el negro!	
JUAN	Peor fuera ser más blanco.	625

*Cajas*³⁰

CAPITÁN 2. ¡Gentil consuelo! Venid,
que ya va³¹ la guardia entrando.

*Vanse*³²

³⁰ BAE: *Suenan cajas.*

³¹ BAE : *vaya.*

³² BAE: *Vanse todos menos JUAN.*

CAPITÁN	Aparta, perro.	
DUQUE	¡Dejaldo!	665
JUAN	Perdonad mi atrevimiento.	
DUQUE	Atrevimientos bizarros en sí la disculpa tienen ¿Qué queréis?	
JUAN	Estar temblando no es de miedo, es de respeto; mas no es mucho si me hallo, siendo noche, en la presencia del alba, a quien venerando están las pálida sombras.	670
DUQUE	Suspense como admirado con su despejo me tiene el negro.	675
SARGENTO	Ya está aguardando el Consejo.	
DUQUE	Vos después me hablaréis con más espacio.	
JUAN	No he dejar vuestros pies, si aquí me hacen mil pedazos.	680
CAPITÁN 2.	¡Gentil desvergüenza!	
CAPITÁN 1.	¡Aparta!	
CAPITÁN2	¡Aparta, perro!	
DUQUE	¡Dejaldo!	
JUAN	Con intento de servir, señor, en estos estados a su majestad, de España he venido; y procurando plaza, todos me desechan por negro y por hombre bajo.	685
	Y así vengo a suplicalle a vuecelencia que, en tanto que este color se acredita, me permita que un soldado que traiga del enemigo de guarda, arcabuz y frascos	690
	me provea, que yo quiero por mi persona ganarlo, sin que me lo den a cuenta del rey, a quien le consagro con obras y sin lisonjas	695
	esta negregura; y cuando por negro lo desmerezca, me sirvan los Reyes Magos de abono, pues tuvo un negro plaza entre dos reyes blancos.	700
DUQUE	El color lo da la tierra,	705

a coces y a espaldarazos,
sin espía y sin honor.
Pondréme por el recato 745
una máscara, ya³⁷ voy.
Noche, pues somos hermanos
en el color y las sombras,
mi azabache te consagro,
para que los blancos vean 750
que, aunque negros, no tiznamos.

Vase.

*Sale el CAPITÁN vestido de tudesco.*³⁸

CAPITÁN Del hábito contrario
me he querido valer en esta empresa.
¡Intento temerario!
¡Acción terrible! ¡Bárbara promesa, 755
y efecto de la envidia,
que en el pecho de un negro me fastidia!
La noche tenebrosa,
los pantanos y fosos infinitos;
la hazaña es rigurosa, 760
y castigando el cielo mis delitos,
desata por los campos
montes de nieve en cristalinos ampos.
Por este contradique,
pues el traje es flamenco y voy seguro, 765
mi fortuna me aplique
espía o centinela que a lo oscuro,
redimiendo la nieve,
de algún álamo esté que perlas bebe.

Sale JUAN con máscara.

JUAN Aunque priesa me he dado, 770
no he podido alcanzalle. ¡Suerte es mía!
CAPITÁN Allí suena un soldado.
Si fuese centinela o fuese espía,
grande ventura fuera.
JUAN Pasos siento ¿Qué gente?

³⁷ 1638: yo.

³⁸ BAE: siempre especifica el nombre de este capitán, *CAPITÁN DON AGUSTÍN*.

CAPITÁN	Amigos.	
JUAN	Muera	775
	si no me dice el nombre: (Este es don Agustín; ¡notable suerte!) ³⁹ Responda y no se asombre.	
CAPITÁN	¿Yo asombrarme?	
JUAN	Dé el nombre, o de la muerte aquí no está seguro.	780
CAPITÁN	¡San Mauricio!	
JUAN	No hay tal, muera el perjurio.	
CAPITÁN	Mira que soy soldado del príncipe de Orange.	
JUAN	También mientes, cobarde afeminado y bárbaro español; no nos afrentes que espía soy perdida del campo del estado.	785
CAPITÁN	Por tu vida o tu persona vengo.	
JUAN	Aquí tienes mi vida y mi persona, mas advierte que tengo espíritu inmortal.	790
CAPITÁN	De que te abona das aquí testimonio.	
JUAN	¿Eres hombre? Hombre soy y soy demonio, y más si me quitara, para espantarte, la primera cara. ⁴⁰	795
CAPITÁN	¡Tente!, que rendido estoy.	
JUAN	¿Quién eres?	
CAPITÁN	Un capitán de España.	
JUAN	¿Fuerte y galán?	
CAPITÁN	Algunas veces lo soy.	
JUAN	Mucho de verte me alegro a mis pies, vil capitán.	800
CAPITÁN	¿Quién eres?	
JUAN	Un alemán, que ha dos horas que fue negro. Negra ha sido esta facción,	

³⁹ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

⁴⁰ Los versos 794-795 forman un pareado, añadido al sexteto, que funciona como un estrambote en un soneto, con un efecto estilístico, en el contexto de lo grotesco (negro / demonio) de captación en el espectador. La prosodia en Claramonte está más allá de la regularidad académica; nuestro autor no duda en llevar al límite las posibilidades de la métrica si con ello consigue aumentar el efecto de la prosodia, para captar la atención del público, como puede verse también en el verso 1416.

la inmortalidad me llama.
 Negro he de ser de la fama,
 que aquesta ocasión me da.
 Ya en púrpura y rosicler
 sale el aurora divina 845
 riéndose, y imagina
 la acción que voy a emprender.
 El campo del enemigo
 agora he de alborotar,
 y al duque le he de llevar 850
 sus centinelas conmigo.
 ¡Has⁴³, fortuna, que esta acción
 deje mi honor satisfecho,
 y ya que negro me has hecho,
 enmienda la imperfección! 855

Vase.

DOÑA LEONOR de regacho, y ANTÓN, negro⁴⁴.

ANTÓN	Turo lo que vosance me ordenamo Anton hacemos.	
	Que negro callar sabemos.	
DOÑA LEONOR	Yo libertad te daré, si me guardas el secreto que te fio.	860
ANTÓN	Preto zamo, hombre de bien, y cayamo, que también sa gente preto.	
DOÑA LEONOR	Notable resolución ha sido la mía.	
ANTÓN	Así	865
	vengamo del branco aquí.	
DOÑA LEONOR	Estos los palacios son del duque.	
ANTÓN	Mira si sa	
	aquí el falso cagayera	
DOÑA LEONOR	¡Quién esto, honor, me dijera!	870

Disparan. Sale[n] EL DUQUE y CAPITANES.

⁴³ BAE, *Haz.* Mantengo el seseo de 1638.

⁴⁴ BAE: *Salen DOÑA LEONOR, Y ANTÓN negro.*

CAPITÁN 1.	El campo contrario está alborotado.	
CAPITÁN 2.	Y tres piezas de batir ha disparado.	
DUQUE	Don Agustín lo ha causado, que sabe cumplir proezas.	875
DOÑA LEONOR	Éste que veneran tantos el duque debe de ser.	
ANTÓN	Si este sa el duque, poner podemos al mundo espantos.	
DUQUE	La centinela o la espía su escuadrón alborotó.	880

Sale el CAPITÁN.

CAPITÁN	(¿Quién más corrido llegó ⁴⁵ a amanecer con el día?)	
DOÑA LEONOR	Antón, el ingrato es éste.	
ANTÓN	¡Ah, cagayera beyaca!	885
CAPITÁN	Lleguemo a dallo matraca. (La vida la acción me cueste ⁴⁶ .)	
DUQUE	Si soy digno desos pies, los pies me dé vuecelencia.	
CAPITÁN	Señor capitán, ¿qué es esto?	890
	Desaciertos de la guerra. Del campo del enemigo con espía y centinela prometí volver, fiado del valor y diligencia;	895
	pero como a la fortuna las ejecuciones dejan los hados, los venturosos consiguen lo que desean.	
	Y como la guerra es siempre ardides y stratagemas, por mayor seguridad fingí las galas tudescas.	900
	Camino a la ejecución, ya por pantanosas sendas, ya por diques mal formados y dibujados apenas, discurro por varias partes hasta que conmigo encuentran	905

⁴⁵ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

⁴⁶ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

	dos capitanes que estaban de escolta con veinte o treinta soldados en un casal; de quien, con la resistencia de caballero español,	910
	por los pantanos y vegas me escapé gloriosamente, soltando el campo tres piezas, imaginando celada, aunque algunas vidas cuesta mi retirada.	915
DUQUE	El valor se ilustra en la suerte adversa, porque en las dificultades está la gloria mas cierta.	920

Sale JUAN con DOS SOLDADOS FLAMENCOS [y] con sus arcabuces.

FLAMENCO 1.	Nite	
FLAMENCO 2.	Nite	
JUAN	Niteat, y Berzebú que os entienda.	925
CAPITÁN 1.	¿Quién es el que viene ⁴⁷ aquí?	
JUAN	Un oso con dos colmenas.	
ANTÓN	Si ora tambien acá sa soldada gente preta.	
DOÑA LEONOR	Y es Juan de Mérida.	
ANTÓN	Juan	930
JUAN	este zala flor de merda. Esta vez, excelentísimo señor, concederme es fuerza la plaza.	
CAPITÁN	¡Perdido soy, que éste es el negro y aquélla mi banda! Bien a su cara libro toda mi vergüenza.	935
JUAN	Traer prometí un soldado a que el arcabús ⁴⁸ me diera para serlo yo, y dos traigo, por si el uno se revienta. Ya os traigo dos arcabuces, pólvora, frascos y cuerdas,	940

⁴⁷ 1638: *vine*.

⁴⁸ BAE: *arcabuz*; sigo la de 1638, aunque no hay seseo en el uso del plural *arcabuces*.

	sola la plaza me falta.	
	Honrad la nación morena	945
	mandando asentar mi plaza;	
	que como yo lo merezca,	
	traeré otra vez la alabarda,	
	la bandera y la jineta	
	de las tiendas del de Orange,	950
	y traeré las mismas tiendas.	
	Ya, señores capitanes,	
	con la cara descubierta	
	puede este moreno andar,	
	pues, castigando soberbias,	955
	quien me vio vencer con otra	
	me tendrá temor con ésta.	
	A un capitán enemigo,	
	antes que con éstos diera,	
	le atropellé y le quité	960
	esta banda; vucelencia	
	por despojos la reciba	
	de mis primeras empresas;	
	que ya a vuestros pies está	
	colorada de vergüenza.	965
CAPITÁN	(Mataré al perro ⁴⁹ .)	
DUQUE	La banda	
	recibo por prenda vuestra;	
	que quiero que se honre un duque	
	con lo que un negro deshecha.	
JUAN	Ésta fue de un capitán,	970
	todo envidia y todo lengua,	
	hombre blanco y presumido.	
CAPITÁN	(¿Quién vio mayores afrentas? ⁵⁰)	
DUQUE	Vos, señor don Agustín,	
	honrad esta banda.	
JUAN	Ofensa	975
	hacéis a tan gran soldado;	
	mirad, gran señor, que es prenda	
	de un negro y lo ⁵¹ tiznará.	
CAPITÁN	Yo le daré a esa bajeza	
	calidad.	
JUAN	Ansí lo creo;	980
	guardadla bien, no se os pierda,	
	que hay soldados con dos caras	
	que a un capitán no respetan.	
DUQUE	Notable negro.	

⁴⁹ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

⁵⁰ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

⁵¹ BAE: *le..*

CAPITÁN 2.	Admirable.	
DUQUE	En mi compañía mesma quiero asentaros la plaza.	985
JUAN	Así los príncipes premian.	
DUQUE	¿Cómo os llamáis?	
JUAN	Juan me llamo de Mérida, porque en ella nací libre; y porque nadie ya más afrentarme pueda,	990
DUQUE	ésta es mi carta, que al cuello traigo como de indulgencia ⁵² . Pues hoy, Juan, en la milicia nacéis, vuestro nombre sea Juan de Alba.	995
JUAN	¿Queréis, señor, que en esta noche amanezca vuestro ⁵³ Alba?	
DUQUE	Alba os llamad.	
JUAN	Basta, gran señor, que sea crepúsculo de vuestra Alba.	1000
DUQUE	El mundo en Alba tan negra ha de venerar el sol que ya a ilustraros comienza.	
JUAN	Llamarse un negro Juan de Alba hoy de la misma manera es que llamarse Juan Blanco; mas juro de hacer eterna vuestra Alba en estos países ⁵⁴ , que he de ser contra estas fieras gentes lebrél generoso,	1005
DUQUE	que la[s] ladre y que l[a]s muerda ⁵⁵ . Sabed destas dos espías lo que imaginan o intentan esos rebeldes.	1010
CAPITÁN	(Corrido voy.)	
DUQUE	Juan de Alba, hoy comienza vuestra vida.	1015
JUAN	Pues me dais segunda naturaleza, y soy negro y alba soy, corrido de vuestras perlas,	

⁵² 1638: sin *de*, verso de siete sílabas; añadido *de*, como en BAE, para cuadrar el octosílabo.

⁵³ BAE: *vuestra*; 1638. Mantengo la lectura de 1638 como marca del juego de palabras con la disemia de Alba, apellido y sustantivo, reflejada en el uso alterno de masculino y femenino (en vv. 1000, 1001 ó 1008)

⁵⁴ BAE: *países*.

⁵⁵ 1638 y BAE: *que la ladre, y que los muerda*.

	el perro de Alba seré	1020
DUQUE	de las escuadras flamencas. Pues tenéis dos arcabuces, dos plazas sean las vuestras.	
JUAN	Pues, vive Dios, gran señor, de pelear por docientas.	1025
<i>Vanse</i> ⁵⁶ .		
DOÑA LEONOR	Lleguémosle a hablar.	
ANTÓN	¡Oh, primo!	
	Damo Antonillo Dembera los brazos.	
JUAN	Antón, amigo.	
ANTÓN	Tamben venimos an guerras.	
DOÑA LEONOR	Y a mí me abrazad también, aunque ya no se os acuerda ⁵⁷ de quién soy.	1030
JUAN	No caigo en vos.	
DOÑA LEONOR	Yo soy Esteban.	
JUAN	¿Qué Esteban?	
DOÑA LEONOR	El que servía de paje al prior don Juan.	
JUAN	Las señas	1035
	conozco, mas no me acuerdo de vos.	
DOÑA LEONOR	Al fin, de una tierra somos los dos.	
JUAN	¿Y qué os trae a estos países?	
DOÑA LEONOR	La fuerza	
	de mis estrellas, que son rigurosas mis estrellas.	1040
JUAN	Pues, ¿qué pretendéis?	
DOÑA LEONOR	Servir,	
	amigo, hasta que edad tenga, a un capitán, pues soy propio para paje de jineta;	1045
	y mirad que habéis de ser muy mi amigo.	
JUAN	(No me suena ⁵⁸ a católico este paje. Mucho las manos me aprieta.	

⁵⁶ BAE: sin acotación.

⁵⁷ BAE: *acuerde*, rompiendo la rima.

⁵⁸ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

	No quisiera que un buen día nos diera.)	1050
DOÑA LEONOR	¿Dónde se hospedan?	
JUAN	Dónde me coge la noche; no tengo posada cierta.	
DOÑA LEONOR	Pues venid y elegid una donde regalar nos puedan ⁵⁹	1055
JUAN	que yo traigo aquí dineros. (Mucho este paje me aprieta ⁶⁰ .)	
DOÑA LEONOR	Los dos dormiremos juntos.	
JUAN	Yo huelo, amigo, a gragea, y por eso duermo solo.	1060
DOÑA LEONOR	Yo no es posible que duerma sin compañía.	
JUAN	Antón puede dormir con vos.	
ANTÓN	Guardan fuera.	
DOÑA LEONOR	¿Yo con branco? ¡Osten putas! (Bien mi venganza se ordena ⁶¹ . Disimula, Antón.)	1065
ANTÓN	(Simulo.)	
DOÑA LEONOR	(No me ha conocido) ¿Hay cerca ⁶² una hostería?	
JUAN	No sé.	
DOÑA LEONOR	¿Conmigo tanta estrañeza? ⁶³ Ved que de la patria somos; tomad mi mano.	1070
JUAN	Es muy tierna y muy blanca, y tiznaráse.	
DOÑA LEONOR	Antes es la taracea vistosa.	
JUAN	(¿Hay tal apretar? ⁶⁴)	
DOÑA LEONOR	Venid, y os haré en la mesa dos brindis a la salud.	1075
JUAN	Yo tengo la salud buena.	
DOÑA LEONOR	¡Qué arisco sois!	
JUAN	Soy demonio.	
DOÑA LEONOR	Yo os haré, con mis ternezas y mis cariños y halagos, amoroso.	1080
JUAN	(Mas, ¡que queman ⁶⁵	

⁵⁹ 1638: *pueden*, rompiendo la rima.

⁶⁰ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

⁶¹ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

⁶² BAE: (*Aparte*) antes del verso.

⁶³ BAE: *estrañeza*.

⁶⁴ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

⁶⁵ BAE: (*Aparte*) antes del verso.

Sale DON AGUSTÍN CAPITAN, y el SARGENTO, y otros dos CAPITANES.

CAPITÁN	¡Acción cruel!	
SARGENTO	Digo otra vez que no tiene honor el que ya es sargento donde lo es un negro vil.	1110
JUAN	¡Oh envidia, monstruo civil del más generoso intento!	
CAPITÁN 1.	Ha dado el duque en honrallo por negro.	
CAPITÁN 2.	Y porque ha salido más dichoso que atrevido.	1115
JUAN	(¡Que esto sufro y que esto callo!)	
CAPITÁN 1.	Ha hecho muchas facciones notables.	
CAPITÁN	Es temerario.	
CAPITÁN 2.	Ya en el campo del contrario temen sus resoluciones.	1120
CAPITÁN	Él es soldado, mas es negro al fin.	
SARGENTO	Hoy la alabarda he de dejar.	
CAPITÁN	Es gallarda resolución, y los tres habemos de hacer que todos los sargentos se amotinen.	1125
JUAN	(¡Que caballeros se inclinen al mal por tan viles modos!	
	¡Vive Dios, que he de afrentallos delante del general!	1130
	Pagar quiero mal con mal.)	
CAPITÁN 2.	Vamos, que en amotinallos consiste que la jineta le quite el duque.	

Vanse y quedan SARGENTO y JUAN.

JUAN	(¡Una hormiga tanto la envidia fatiga!	1135
	Mas la virtud la sujeta, y esto es todo acrisolarme.)	
SARGENTO	(Yo por otra parte voy, pues el agraviado soy,	1140

JUAN	a perseguirle y vengarme.) (Ésta es gallarda ocasión; quiero salirle al encuentro.)	
SARGENTO	(Éste es el perro; cogióme donde escaparme no puedo.) ¡Buenos días!	1145
JUAN	¡Buenas noches!	
SARGENTO	dirá.	
JUAN	¿Por qué?	
SARGENTO	Porque llevo siempre las noches conmigo y, amaneciendo, anochesco ⁶⁷ .	
JUAN	Los blancos son buenos días, y malas noches los prietos; y ansí, porque siempre andamos a oscuras, vamos con tiento.	1150
SARGENTO	Mas, porque sé que ha de holgarse de mis felices sucesos, el seor sargento sabrá que todos somos sargentos.	1155
JUAN	Ya lo he sabido y me he holgado. (<i>Aparte</i>) (De sus ausencias lo creo)	
SARGENTO	Sargento soy, porque el duque ha dado, sin merecerlo, en honrarme; mas me falta el alabarda y yo no tengo blanca con que comprar una, ¡mas, qué mucho, si soy negro!	1160
JUAN	Y así, atento a que soy pobre, y atento a que lo merezco, me ha de honrar vuesa merced con la suya; que deseo ennoblecir mi negrura con los honores ajenos	1165
SARGENTO	Quisiera, para serville, tener otra.	1170
JUAN	Pues por eso quiero la que tiene sola; trate de dármela luego o, vive Dios, que conmigo se ha de matar; que ya el tiempo nos hizo a los dos iguales, aunque yo no me contento con ser igual.	1175
SARGENTO	Ser mi igual puede el rey.	1180

⁶⁷ BAE: *anochezco*. Mantengo el seseo de 1638.

para llegar a su cielo
dos escalones me faltan. 1225

Sale DOÑA LEONOR con una bengala y ANTÓN.

DOÑA LEONOR Apenas, Antón, acierto
a decirte mi alegría.
JUAN (A todo el campo no temo⁶⁸
contrario, y temo a este paje,
que me va oliendo a brasero
tanto como ámbar y algalia.) 1230
DOÑA LEONOR Entre tus brazos celebro
mi alegría.
ANTÓN Turu samo
contentos con sus contentos. 1235
DOÑA LEONOR Conocióme el capitán.
ANTÓN ¿Qué decimo?
DOÑA LEONOR Lo que es cierto.
Y con lágrimas y halagos
y con mil suspiros tiernos
me ha dado tantas disculpas. 1240
ANTÓN Seso, Antoniyo, perdemo.
¿Damo para que besamo
esa mano?
JUAN (¡Malo es esto!)
ANTÓN Es buen cagayera.
DOÑA LEONOR En fin,
me ha dicho que nos iremos
tras de aquesta retirada 1245
que hace el duque, y encubierto⁶⁹
quiere que ande aquí hasta entonces.
ANTÓN Quiera en Diozo que pasemo
a España.
DOÑA LEONOR En ella verás 1250
más dichosos casamientos.
ANTÓN Habrá notable en comidas,
y culacionos diversos
grangea, culo⁷⁰ besalte
y canalones.
JUAN (No tengo 1255
enojo yo con el paje,
que este es vicioso, en efeto,

⁶⁸ BAE: (*Aparte*) al final de este verso y de los vv. 1243 y 1255.

⁶⁹ BAE, *encubierta*; rompe la rima en é-o

⁷⁰ BAE: *cul*.

	mas con Antonillo sí. ¡Que haya dado en esto el perro y que afrentar pase a Flandes el color que yo ennoblezco! Antes que me descomponga, importa poner remedio en este fuego.)	1260
DOÑA LEONOR	Aquí está nuestro amigo.	
ANTÓN	¿Sioro?	
DOÑA LEONOR	Espero sellar mi gusto en tus brazos. Deténte.	1265
JUAN	Al amor que nuestro, tenerme ⁷¹ es hacerme agravio.	
DOÑA LEONOR	Yo a los hombres desde lejos los abrazo.	
JUAN		
DOÑA LEONOR	Eso es ser piedra.	1270
JUAN	Soy piedra en el sufrimiento.	
DOÑA LEONOR	Yo a los amigos que tienen las partes de Juan los quiero, los amo, estimo y regalo, y en mi mesa los asiento, porque es la mesa y la cama lisonja de los deseos.	1275
JUAN	Eso en Italia.	
DOÑA LEONOR	Dejando aparte estos argumentos, sabed que he hallado a mi gusto un capitán, de que pienso jamás apartarme; es hombre galán, hermoso y discreto, y me regala y estima; mas, al fin, es caballero de Mérida.	1280
JUAN	¿Es por ventura don Agustín?	1285
DOÑA LEONOR	Es el mismo; ése es mi dueño y señor. Tenéis un gallardo dueño. Y a vos os lo debo.	
JUAN	¿A mí?	1290
DOÑA LEONOR	Sí, amigo, a vos os lo debo.	
JUAN	¿A mí?	
DOÑA LEONOR	A vos, vos me le distes.	
JUAN	¡Vive Dios!, que no me acuerdo.	

⁷¹ BAE: *tenerte*.

	(<i>Aparte</i>) (¡Válgate el diablo por paje! Los demonios lo trujeron para perseguirme. Estoy por arrojarlo al infierno de un puntapié.)	1295
DOÑA LEONOR	Amigo, adiós, y a la noche nos veremos, que voy tras el capitán, ¿Dónde dormís?	1300
JUAN	¿Dónde duermo? En un pantano, hasta aquí el lodo.	
DOÑA LEONOR	Antón y yo iremos allá con algún regalo y un pot de cerveza.	
JUAN	Bebo poco de noche.	1305
DOÑA LEONOR	No he visto negro tan padre del yermo. A reverder. (Desta suerte ⁷² lo confundo y lo divierto). Disimula, Antón.	
ANTÓN	Simulo.	1310
DOÑA LEONOR	La libertad te va en ello.	
ANTÓN	¿Dónde vamo angora?	
DOÑA LEONOR	Voy tras mi dueño, que me pierdo por su talle y su donaire. ¿No es muy lindo, no es muy bello y no tengo muy buen gusto?	1315
ANTÓN	Seoro, sí.	
	[<i>Vase</i> DOÑA LEONOR] ⁷³	
JUAN	¡Qué deshonesto ⁷⁴ y qué lascivo demonio! Ya acabó de echar el sello don Agustín a su infamia; mas jamás se esperó menos de un hombre alindado. Y tú, negro vil.	1320
ANTÓN	¿Yo sa vil negro?	
JUAN	Vive el cielo, que te mate.	

⁷² BAE: (*Aparte*) en medio del verso.

⁷³ 1638: sin acotación.

⁷⁴ BAE: (*Aparte*) delante del verso.

ANTÓN	¿Por qué en Juan matar queremos a Antoniyo?	1325
JUAN	Vil, si más con este paje te veo en estos países nunca, en público o en secreto, te he de quemar.	
ANTÓN	¿Pues quién damo comira a Anton?	1330
JUAN	Yo.	
ANTÓN	Comiendo Anton, el paje olvidamo y a Juan por sior tendremo. Damo y llevamo alabarda. ¿Prometes lealtad?	
JUAN	Prometo.	1335
ANTÓN	Pues toma y sígueme.	
JUAN	Vamo.	
ANTÓN	Más espacio y más severo. Aspacio y severo andamo.	
JUAN	Antonillo, ¿qué parezco?	
ANTÓN	Rey Mago, y yo sun lacayo.	1340
JUAN	¡Antón!	
ANTÓN	¿Sioro?	
JUAN	Respeto, que soy sargento de Flandes Turu lu mundo sabremo.	
ANTÓN	¡Antón!	
JUAN	¿Sioro?	
ANTÓN	Camina.	
JUAN	Parecen cosas de negros.	1345

[*Vanse*] ⁷⁵

Sale el DUQUE DE ALBA y CAPITANES.

DUQUE	A nuestro honor y a la opinión de España la retirada es vil y es afrentosa.	
CAPITÁN 1.	Pues muramos, señor, en la campaña, pues el vivir es imposible cosa; el invierno es terrible, y es estraña la injuria de sus nieves, que en copiosa multitud se desata de los cielos, que todo es confusión y todo es hielos.	1350

⁷⁵ 1638: sin acotación.

de comernos a todos; yo me alegro 1425
porque esta vez me he de escapar por negro⁷⁸.

Sale MONS DE VIVANBLEC RABALLAC, tudesco.

MONS ⁷⁹	Guárdete Dios, duque de Alba, terror de nuestros países y ocasión de tantas guerras por los desastrados fines 1430 del de Agamón y el Hornos.
DUQUE	Sin que otras causas publiques, la ocasión de tu venida me di, sin pecar de libre, porque no hay cosa en el mundo, 1435 flamenco, que más castigue.
MONS	A mí sólo castigarme puede el cielo, y aún.
DUQUE	Prosigue.
MONS	Yo soy Mons ⁸⁰ de Vivanblec y Raballac.
JUAN	(Tan terrible 1440 es el nombre como el talle.)
MONS	Yo soy capitán que sigue la milicia del de Orange, cuya disciplina impiden los césaes soberanos, 1445 que no fueron tan insignes.
DUQUE	Tienes razón, yo te doy licencia que le sublimes sobre el sol, que es capitán valeroso e invencible, 1450 y al fin príncipe de Orange, que es cuanto puede decirse.
MONS	Éstas son las condiciones, general, de tu infelice retirada.
DUQUE	Quiere el tiempo 1455 y el lugar que me retire.
MONS	El primer día de Pascua ha de ser, o no habrá dique

⁷⁸ BAE: añade *no*, alterando el sentido de la frase: *porque esta vez no he escapar por negro*.

⁷⁹ BAE: *VIVANBLEC*, en todos los parlamentos de este personaje.

⁸⁰ La pronunciación es "Mons". Así también en v. 1805.

DUQUE	que contra ti no se suelte. Yo me veré en ello, y dime	1460
MONS	si con embajada vienes. No vengo sino a pedirte	
DUQUE	campo con tus capitanes.	
MONS	Pues elige. ¿Uno me dices?	
JUAN	Campo te vengo a pedir, duque, con catorce o quince.	1465
MONS	Notable cólera traes. ¿Son tábanos o son chinches?	
JUAN	Son españoles. Sí son;	
	pero quiero que imagines que para matarte basta	1470
	el soldado más humilde del ejército de España,	
	sin que capitán se humille	1475
	si el duque me lo permite, que soy un negro, un esclavo	
	que a sus capitanes sirve, te haré, soberbio alemán,	
	que con el alma vomites la cerveza que has bebido,	1480
	si no es Rin el que bebiste	
	<i>Cógele debajo el brazo.</i>	
DUQUE	¡Alférez!	
JUAN	Señor, ya vuelvo; no haré mas que dividille	
MONS	miembro a miembro por el campo.	1485
JUAN	(Dentro) ¡Muerto soy! Tú lo dijiste.	
	Y Vivanblec Barrabás, sin que más no desafíe,	
	fue a cenar con Berzebú;	
	y, pues capitán deshice, capitán es justo que haga	1490
	vuecelencia.	
DUQUE	A voces pide tal hazaña tan gran premio.	
JUAN	Todas mis hazañas tiñen mi negro color.	
DUQUE	Color es que la fama os le envidie.	1495
	¡Ah, señores capitanes!,	

CAPITÁN 1.	vuestras mercedes ¿qué dicen? Que le dé vuestra excelencia, por hazaña tan insigne, nuestras jinetas.	1500
DUQUE	El campo por capitán os elige. Dalde las gracias.	
JUAN	Señor, yo prometo de servirle esta merced.	
CAPITÁN 2.	Ya es razón que nuestros brazos lo estimen.	1505
CAPITÁN 1.	Desde hoy, señor capitán, por su criado me estime.	
CAPITÁN 2.	Y a mí por su camarada.	
CAPITÁN	Aquí los brazos confirmen nuestra amistad.	1510
JUAN	En mí tiene, si a un lacayuelo despide ⁸¹ , un esclavo eternamente.	
CAPITÁN	Yo le doy de despedirle la palabra, aunque sé yo que por él ha de pedirme que le vuelva a casa.	1515
JUAN	¿Yo? Este paje me persigue más que el color; ¿yo por él? ¿Esto el capitán me dice? Llámeme negro cobarde y zurdo, para que cifre en mí todos los agravios el día que persuadirle vaya tal cosa.	1520
DUQUE	Del muerto el Príncipe ha de sentirse.	1525
JUAN	Si él, señor, vino a matarnos, la defensa se permite al hombre y, cuando a vengallo blancos leones envíe, yo perro negro seré, y sus capitanes tigres.	1530
DUQUE	Las condiciones ver quiero de la retirada.	
CAPITÁN 2.	Oprime el cielo nuestro escuadrón.	1535
JUAN	Si los conciertos que escribe	

⁸¹ BAE: *Si a algún lacayo despide.*

	no son honrosos, el campo vuelcelencia no retire.	
DUQUE	¿Pues qué se ha de hacer?	
JUAN	Morir	
	con valor constante y firme.	1540
DUQUE	Es el sitio pantanoso, y es el invierno terrible, y los soldados no pueden en el agua resistirse;	
	luego el maese de campo la retirada publique	1545
	para después de mañana. Es día de Pascua.	
CAPITÁN	Tristes	
JUAN	y negras Pascuas serán para España.	
DUQUE	Esto consiste	1550
	en el tiempo y la ocasión, y cuando España averigüe mi retirada verá que sólo pudo rendirme el rigor del cielo, que hombres	1555
JUAN	al duque de Alba no rinden. Eso sí, cuerpo de Dios, fuerte y venerable cisne, que este cuervo a vuestros pies lo mismo graznando dice.	1560
DUQUE	Capitán, vendrá el verano.	
JUAN	Entonces es tierra firme el país y se hundirá como vuestro pie le pise.	
DUQUE	Honrad con una bengala al capitán.	1565
CAPITÁN	¿Cuál elige	
	de todos?	
JUAN	La vuestra me honre.	
CAPITÁN	Ella en vos honor recibe.	
<i>Vase.</i>		
DUQUE	Bien os parece.	
JUAN	Antes pienso	
	que me mofa y que se ríe de verse en mis manos.	1570
DUQUE	Alba,	
	vuestro color se acredite con ser Alba.	

JUAN	Si Alba soy, el Alba en vos se eternice, y nazca en el alba el sol del soberano Felipe.	1575
	Ya en el postrer escalón de la fortuna me siento, y aún en él no estoy contento, tan alta es mi inclinación.	1580
	¿Quién con una heroica acción, jineta, os engrandeciera? ¿Quién una hazaña emprendiera gloria del nombre español, con que fuera el alba el sol, y yo rayo del sol fuera?	1585
	Jineta, cuando os recibo es para temblar con vos en vil retirada, ¡ah, Dios!, y a pesar del tiempo esquivo, mas yo os prometo, si vivo, con mi brazo y con mi espada dejaros acreditada antes que el país me vea retirar, para que sea vuestra gloria eternizada.	1590 1595

*Salen el CAPITÁN y LEONOR*⁸²

CAPITÁN	Las horas que he estado sin verme en tus ojos todo ha sido infierno, muerte ha sido todo.	1600
DOÑA LEONOR	Y en mí, ¿qué habrán sido los momentos solos, si soy quien te estima, si soy quien te adoro?	
JUAN	(Digo que este paje ⁸³ debe ser demonio).	1605
CAPITÁN	Dame, Leonor mía, en tus amorosos brazos hermosura, como hiedra al olmo.	1610
DOÑA LEONOR JUAN	¡Ay, si eternos fueran! (¡Desdichado mozo!	

⁸² BAE: Salen el CAPITÁN DON AGUSTIN y DOÑA LEONOR.

⁸³ BAE: (*Aparte*) delante del verso, como ante v. 1612.

Decírselo quiero
a don Pedro Osorio
y a sus camaradas, 1615
para que ellos propios
escarmiento sean
de tales oprobios
Otra vez se abrazan.
¿Cómo me reporto?) 1620

Vase.

CAPITÁN Gente viene.
DOÑA LEONOR Siempre
los hurtados logros
de mis esperanzas
tienen mil estorbos.
CAPITÁN Luego volver puedes. 1625
DOÑA LEONOR ¡Oh amor, y qué cortos
y qué fugitivos
son tus gustos todos!

Vase.

Sale el CAPITÁN PRIMERO.

CAPITÁN 1. En los pliegos que de España
ha tenido su excelencia, 1630
donde de la resistencia
del contrario en la campaña
le absuelve su majestad⁸⁴,
este para vos venía,
que el secretario me dio. 1635
CAPITÁN Éste es de mi padre; halló
premio la esperanza mía.
 Lee
“Luego venid a casaros
con doña Juana de Vera,
que ya es única heredera 1640
de su casa, y aunque honraros
con su nobleza pudiera,
su renta es diez mil ducados
con su rostro acreditados
y con la casa de Vera. 1645
Licencia al duque pedid,

⁸⁴ 1638 y BAE: verso de más y sin rima entre redondillas que mantengo.

LANSTREC	el ejército español. ¡Qué noche de Navidad para España!	
ORANGE	Mi valor	1725
MONS	negras Pascuas le ha de dar. Pues en aquesta ocasión vuecelencia se retire a su tienda.	
ORANGE	Idos los dos, que solo quiero quedarme.	1730
JUAN	(Si solo queda, por Dios, que no tiene de perder el moreno la ocasión).	
ORANGE	Por aqueste contradique un rato a solas me voy, y pues seguros estamos del escuadrón español, haced que el campo descanse.	1735
MONS	Mirad, excelso señor, que estáis lejos de las tiendas.	1740
LANSTREC	Ya la guardia se quitó.	

Vase.

ORANGE	Rómpase el nombre también.
MONS	Pues a publicalle voy.

Vase.

ORANGE	¡Cuál está el campo contrario! Contento de verlo estoy.	1745
JUAN	¡Ah, duque de Alba!, esta vez tu arrogancia se postró. No postrará mientras vive el de moreno color.	
ORANGE	¿Qué es esto, cielos airados?	1750
JUAN	De su gente se apartó, y a la mía he de llevarlo; vamos.	
ORANGE	¡Soldados, traición! ⁸⁸	

⁸⁸ En *la princeps* aparece dos veces seguidas la exclamación *¡Soldados, traición!*, una en boca del príncipe de Orange, que es la que aquí se recoge y con la que consideramos que termina el romance; y la siguiente en boca de Juan que suprimo, por considerarla un error de impresión, ya que rompe con la lógica de la acción en el ámbito escénico y desde la perspectiva métrica, provoca alteración en el orden de la rima. Creo lógico entender que en el verso siguiente *Mons. de Vila, amigos*, se produce un cambio métrico, iniciándose un romancillo con la misma rima

porque el cielo de oílo no se ofenda.
 ¡Soldado insigne! Debe el rey premiallo,
 y yo, aunque ahora su valor me ofenda, 1785
 le he de premiar también, que estoy pagado
 de que me haya vencido tal soldado.
 ¿Quién es? ¿Es capitán?
 DUQUE No oso decille,
 puesto que es capitán, quién es.
 ORANGE ¿No es hombre?
 DUQUE Quiso su suerte este valor teñille 1790
 porque con su color al mundo asombre.
 ORANGE ¿Pues es negro?
 DUQUE Negro es.
 ORANGE Cuando me humille
 a un negro la fortuna de tal nombre,
 estoy glorioso y en mi mal me alegro;
 ¡quién no fuera quien soy, y fuera el negro! 1795

Salen todos los CAPITANES.

CAPITÁN El campo del de Orange alborotado
 se apercibe a batalla, y ya en el nuestro
 en arma puesto está el menor soldado.
 ¿Qué será la ocasión?
 DUQUE La que aquí os muestro.
 ORANGE Yo la ocasión del alboroto he dado, 1800
 aunque dél nacerá el sosiego vuestro.
 Esta sortija un capitán le entregue
 a Lanstrec, porque el campo se sosiegue,
 y diga cómo estoy con su excelencia
 y que él y Mons de Vila vengan luego, 1805
 asegurando el campo con su ausencia.
 Vaya don Pedro Osorio.
 DUQUE Ya me entrego
 ORANGE prisionero a esos pies y a esa clemencia,
 con los partidos que ordenare luego,
 pues ha querido, loca e importuna, 1810
 darme tan negras Pascuas la fortuna.
 CAPITÁN1. (*Dentro*)⁹⁰ Prisionero el de Orange!
 CAPITÁN 2. El campo todo.
 alborotado llega.
 DUQUE Sosegallo
 puede el maese de campo.

⁹⁰ 1638: acotación tras el último verso del anterior parlamento de ORANGE, quizá por error de impresión; corrijo por la lógica de la situación dramática. BAE: sin acotación

CAPITÁN	¿De qué modo ha sido la prisión?	
CAPITÁN 2. DUQUE ORANGE	Yo no lo hallo. Hagamos colación. Ya me acomodo a obedecer. ¿Y el negro?	1815
DUQUE CAPITÁN 2. CAPITÁN	Id a llamallo. No conocemos rancho donde acuda. En el pesebre le han de hallar, sin duda, que esta noche los negros y pastores le están diciendo a Dios sus villancicos.	1820
DUQUE ORANGE DUQUE	¡Cuán ajenos están de sus honores! ¡Ricos aparadores, vasos ricos! Es hacerme lisonjas y favores, cuando son de esos pies despojos chicos, aquéste es su lugar.	1825
ORANGE DUQUE	Señor. Paciencia, que ⁹¹ es mi prisionero vuecelencia.	
<i>Siéntanse y sale JUAN DE ALBA.</i>		
JUAN	Más de tres cargas de leña he gastado en enjugarme; ya vengo limpio y caliente, mas no he podido limpiarme el rostro; pero ¿qué mucho, si la mancha está en la carne? Éste es Juan de Alba.	1830
DUQUE ORANGE	Decid, el soldado más notable que monarca ha conocido.	1835
JUAN ORANGE	Gran señor, no se levante vuecelencia a honrar un negro. Vuesamerced levantarme pudo en los suyos, y fue para que yo me humillase; y así que me humille a quien me levantó no se espante.	1840
DUQUE ORANGE	Siéntese vuestra excelencia. Gran señor, no he sentarme si el capitán no se sienta.	1845
JUAN	¿Yo, señor?	

⁹¹ BAE: añade *hoy*, quedando *que hoy es...* quizá para cuadrar el endecasílabo; sigo la de 1638: que también cuadra el verso haciendo hiato entre *que* y *es*.

ORANGE	Quien triunfar sabe del de Orange también puede sentarse con el de Orange.	
DUQUE	Juan de Alba es de casa.	
JUAN	El can soy del duque, y contentarme con los huesos de sus mesas ⁹² suelo.	1850
ORANGE	Soldado tan grande con grandes sentarse puede.	
DUQUE	No aguarde a que se lo mande, capitán, segunda vez el príncipe.	1855
JUAN	¿Que sentarme tengo de veras, señores? De rodillas.	
ORANGE	Es cansarse.	
DUQUE	Excuse que tanto tiempo el príncipe en pie le aguarde.	1860
JUAN	Por obediencia me siento, y seré entre dos cristales negro azabache.	
ORANGE	Quisiera más, capitán, su azabache que el marfil que me engrandece.	1865
CAPITÁN	¡Que esto la virtud alcance! ¡Corrido estoy!	
DUQUE	Esta noche quiero que los capitanes sirvan al príncipe.	
JUAN	Un negro les da negras Navidades a todos.	1870
DUQUE	Pascuas tan negras jamás, capitán, me falten.	
	<i>Cantan los MÚSICOS.</i>	
MÚSICOS	<i>Haciendo está colación con el príncipe de Orange y con el gran duque de Alba el negro terror de Flandes.</i>	1875
JUAN	¿Tan presto hay coplas?	
MÚSICOS	Tan presto, que soy en hacer romances ira de Dios; de repente	1880

⁹² BAE: *de su mesa.*

JUAN	hago ciento en una tarde sin que me falte concepto ni se me pierda asonante. Sin duda debéis de ser poeta flujo de sangre.	1885
DUQUE	Tomad este plato, digo lo que tiene, y perdonadme, que la cáscara no es mía. Los desperdicios que salen de mi mesa no se vuelven.	1890
MÚSICOS	Mil años el cielo os guarde.	
	<i>Cantan</i>	
	<i>Sirviendo estaban las mesas soldados y capitanes, unos traen la bebida y otros la vianda traen.</i>	1895
	<i>Salen DOÑA LEONOR Y ANTON.</i>	
ANTÓN JUAN	¿Sioro? ¿Qué hay, Antonillo? A muy buen tiempo llegaste; toma esta presa también para ti y para ese paje.	
	<i>Sale EL CAPITÁN 1, OSORIO.</i>	
CAPITÁN 1.	Ya aquí los dos generales Mons de Lanstrec y de Vila están.	1900
DUQUE	Las mesas levanten, porque del príncipe luego las libertades se traten.	
	<i>Salen LANSTREC Y VILA.</i>	
LANSTREC	Las manos vuestra excelencia nos dé.	1905
DUQUE	A los brazos alcen vueseñorías.	
VILA	Señor,	

	¿qué es esto? ⁹³	
ORANGE	Son disparates de la fortuna.	
LANSTREC	Al revés la retirada nos sale.	1910
ORANGE	Con cualquier partido aceto de su excelencia las paces.	
DUQUE	Con las mismas condiciones serán que se hacían antes conmigo.	
LANSTREC	Es vuestra excelencia por las acciones notable; mucho a la fortuna debe.	1915
DUQUE	Y más le debo a mis partes.	
VILA	¿Quién es quien imaginó, señor, facción tan notable?	1920
JUAN	Yo, que sólo un negro pudo, por ser nada, aventurarse.	
VILA	No fue acción de negro; fue acción de príncipe.	
JUAN	Baste que esté servido mi rey en tan riguroso trance.	1925
DUQUE	Son al fin las condiciones que de los Países saque el de Orange sus banderas, y que por seis años guarde lealtad y obediencia al Rey, y que sus soldados marchen con los arcabuces vueltos; item, que también arrastren las picas, y las banderas vayan cogidas.	1930
ORANGE	¡Infames condiciones son!	
DUQUE	Quejaos de vos, que las ordenastes. ⁹⁴	
ORANGE	Esto a un negro el rey le debe.	
DUQUE	Los rehenes han de darse antes que dejéis mis tiendas.	1940
LANSTREC	Los rehenes y el rescate está prevenido.	
VILA	Aquí en oro y piedras se trae.	
ORANGE	Abrid esos cofres. Tome	1945

⁹³ 1638: versos 1907-1908, mal montados.

⁹⁴ 1638: Versos 1936 -1937 mal montados.

JUAN	dellos lo que más le agrade. Para el duque, mi señor, este collar de diamantes y este tusón.	
DUQUE	Yo lo aceto.	
JUAN	Esta cadena de esmaltes del señor don Pedro sea, y estos centellines guarden don Juan y don Agustín; y éstos por iguales partes, si son escudos, se den a los soldados.	1950 1955
ORANGE	¡Notable negro!. Excederme procura en todo.	
DUQUE	A la tierra espante tal valor.	
ANTÓN	¿Y a Antón que damo?	
JUAN	Yo, negro, sabré pagarte, y pues me sirves a mí, no pidas el premio a nadie. Ya que ha repartido a todos ¿para sí qué elige?	1960
ORANGE		
JUAN	Honrarme sólo con su espada quiero, que es la joya que más vale porque acreditada está de la cinta del de Orange.	1965
ORANGE	Yo se la doy, pero advierta que es condición que ha de darme la suya.	1970
JUAN	Es una perrera que me costó nueve reales.	
ORANGE	Más la estimo por ser suya que a todo mi estado.	
DUQUE	Tarde es ya. Vamos porque un poco vuestra excelencia descanse, que éstos son de la fortuna sucesos.	1975
ORANGE	Mañana sale de los Países mi gente.	
LANSTREC	¡Qué vuelta tan miserable dío en un hora la fortuna!	1980
DUQUE	Capitán, yo he de embarcarme y he de llevarle conmigo a que su valor ensalce su majestad, de quien soy	1985

JUAN	ya mayordomo. Tan grande príncipe ser mayordomo puede de Dios, no de nadie.	
DUQUE	Advierta que es nuestro rey majestad de majestades.	1990
JUAN	¿Pues qué me hará a mí, si al Alba su mayordomo le hace? Mozo de cocina es mucho.	
DUQUE	Del rey un gran premio aguarde, que es justo que premie a quien tales Pascuas pudo darle.	1995

Vansen y quedan JUAN, LEONOR Y ANTÓN.

DOÑA LEONOR	¿Señor capitán?	
JUAN	¿Quién llama?	
DOÑA LEONOR	Yo soy.	
JUAN	¿Qué me quieres paje de Berzebú? Vete luego, o vive Dios que te mate.	2000
DOÑA LEONOR	¿Matarme? ¿Por qué?	
JUAN	¿Por qué? Tú mejor que yo lo sabes. Oye una palabra a solas. Un tigre a solas te aguarde.	
DOÑA LEONOR	Yo sé que me aguardarás, capitán, como repares en que soy doña Leonor.	2005
JUAN	¿Tú, Leonor? ¿Qué dices?	
DOÑA LEONOR	Hablen mis ojos.	
JUAN	¡Cuerpo de Dios! ¿No lo hubieras dicho antes? Dame esa mano.	2010
DOÑA LEONOR	La vida me debes, y a que me pagues desde Mérida he venido.	
JUAN	Mira en qué puedo pagarte.	
DOÑA LEONOR	En que el vil don Agustín, tras burlarme, no se case.	2015
JUAN	¿Débete honor?	
D. ^a LEONOR	Tras él vengo.	
JUAN	¿Y de quién, señora, sabes que no se casa contigo?	
D. ^a LEONOR	Desta carta, que al cobarde	2020

JUAN	de un bolsillo le saqué. Bueno está; vendrá a casarse de rodillas a tus pies. Deja que el duque se embarque, que la vida que te debo quiere el cielo que te pague en el mismo lugar.	2025
ANTÓN	Sioro, venganza dé en branco infame que con siora venimo de Merda ⁹⁵ a vengamo.	
JUAN	¿Y sabes que era mujer?	2030
ANTÓN	Sí, sioro.	
JUAN	¡Que este perro me engañase! Corrido quedo.	
ANTÓN	Mamolas, que Antón simula.	
JUAN	¡Que un ángel se atreva a burlar un hombre! En ocasión semejante quisiera que un César fuera don Agustín, por casarte con un César, porque fuera mi venganza más notable.	2035 2040

JORNADA TERCERA DE *EL VALIENTE NEGRO EN FLANDES*

Sale JUAN galán, ANTÓN de paje y LEONOR de lacayuelo.

JUAN	¡Vive Dios, que ya me enfada la Corte, donde estoy viendo a ejércitos los hermosos cansando y haciendo gestos!	
ANTÓN	Anquitura en gente en brancas la fisgonera y hacemo	2045

⁹⁵ BAE: Mérida.

DOÑA LEONOR	den presto burla y peore que estornudamo y peemo. Si estos una noche, Antón, se vieran entre los hielos de los Países, supieran obrar más y fisgar menos.	2050
JUAN	Y ha tres días que estos patios de palacio estoy midiendo losa a losa. ¡Voto a Dios!, que quisiera estar primero en un pantano hasta aquí el agua, que estar sufriendo la dilación que he tenido tantos días.	2055
DOÑA LEONOR	Yo deseo partirme también	2060
JUAN	Pues alto; no hay sino partirnos luego, que ésta es la carta del duque para que no tenga efeto su maldad, hasta que yo llegue hacer que los conciertos de esta cédula se cumplan.	2065
DOÑA LEONOR	En ti estriba mi remedio.	
JUAN	Con ella se ha de partir, y con prudencia y secreto, después de habérsela dado, encerrarse en el convento de Santa Clara, de donde a castigar los desprecios de caballero tan vil saldrá.	2070 2075
DOÑA LEONOR	Mi venganza deajo en tus manos.	
JUAN	Suyo soy, suya es la vida que tengo ⁹⁶ , que dél me la ha reservado para vengarla del mesmo. Hasta llegar yo, esta carta suspenderá el casamiento de doña Juana, que allá, si los dos juntos nos vemos, a cuchilladas y a coces haré que se acabe el pleito.	2080 2085
ANTÓN	Lleguemo a buscamo al duque.	
JUAN	Por Dios, Antonillo, que entro	

⁹⁶ 1638: versos 2075- 2078 mal montados.

	con más miedo en estas salas, palestra de lisonjeros, que en el campo del contrario. Ponte bien el ferreruelo y no me dejes jamás.	2090
ANTÓN JUAN	Santiguamo antes que entro. Entra sin dar ocasión que nos pierdan el respeto.	2095

*Salen DON GÓMEZ y DON PEDRO por una parte, DON MARTÍN y
DON FRANCISCO por la otra.*

DON GÓMEZ	Pues sale su majestad, aquí aguardarle podremos.	
DON FRANCISCO	El rey pasa a la capilla; darle un memorial deseo mil días ha.	2100
DON MARTÍN	Al duque de Alba he hablado dos veces.	
DON FRANCISCO	Eso es la vida perdurable.	
DON PEDRO	¿No reparáis en los negros, que son notables figuras?	2105
DON FRANCISCO	Dos días ha que los veo en la antecámara así.	
DON MARTÍN	¡Con qué gravedad el perro se pasea!	
DON FRANCISCO	Y las pisadas el paje le va midiendo.	2110
DON PEDRO	Bien valdrán tres mil reales amo y paje.	
DON GÓMEZ	Ache.	
JUAN	¿Qué es esto?	
ANTÓN	Estornudar gente enblancas haciendo burla den pretos.	
DON FRANCISCO	Uchua.	
DON PEDRO	Mandinga.	
DON MARTÍN	Ache.	2115
JUAN	Calla y no hagas caso de ellos.	
ANTÓN	No hagan caso ¡Juran Dioso, si espada ensaco!	
DON PEDRO	¡Qué tieso y qué grave va el perrazo!	
DON FRANCISCO	Las plumillas del sombrero son muy donosas.	2120
DON MARTÍN	Serán, a mi parecer, del cuervo	

de san Antón⁹⁷.
DON PEDRO ¡Con qué majestad ha vuelto
el rostro!
JUAN ¿Peieron?
ANTÓN Sí. 2125
JUAN ¿A quién de los dos peieron?
ANTÓN A vosancé.
JUAN Negro, a ti.
ANTÓN ¿A Antón?
JUAN Sí.
ANTÓN ¿Y a quién peemo
angoras?
JUAN Ya huele mal;
que a mí me han peído pienso, 2130
mas yo haré que los cobardes
tengan más comedimiento.
Así desvergüenzas tales
a calabazadas suelo
castigar.
*Dales*⁹⁸.
DON FRANCISCO Muero.
DON PEDRO ¡Ay de mí! 2135
JUAN Peedme agora.
Salen alabarderos.
ALABARDERO 1. ¿Qué es esto?
JUAN Un negro que hace a los blancos
comedidos y compuestos.
ALABARDERO 2. ¡Oh, negro!
DON MARTÍN ¡Oh, vil!
DON FRANCISCO ¿Tú a nosotros?
DON GÓMEZ Mataldo o llevaldo preso. 2140
JUAN ¿Preso a mí?
DON PEDRO Asildo.
JUAN Cobardes,
de esta suerte asir me dejo.
DON FRANCISCO Llegad por aquí.
JUAN ¡Ah villanos,
por detrás!

⁹⁷ 1638 y BAE: verso de 5 sílabas en romance que mantenemos.

⁹⁸ 1638: sin acotación.

Sale EL DUQUE y el REY¹⁰² tomando memoriales.

DUQUE	Aquél, sacra majestad, ...	2215
JUAN	Antón...	
ANTÓN	Siñoro.	
JUAN	Ya tiemblo.	
DUQUE	...es el capitán Juan de Alba.	
REY	Hacelde llegar, que quiero admirarme, duque, un rato con tan prodigioso negro.	2220
DUQUE	Capitán, llegad, llegad.	
JUAN	¿Tan invencible un rey es, que me hace temblar?	
DUQUE	Los pies pedid a su majestad.	
JUAN	Señor, yo...	
DUQUE	Llegad.	
REY	Notable negro; admirándolo estoy.	2225
JUAN	Soy un negro, un negro soy...	
DUQUE	Sosegaos.	
JUAN	... tan miserable, que en Flandes con mi color vuestra sacra majestad afrento ¹⁰³ .	2230
DUQUE	La Navidad pasada gloria y honor fue de España, pues se alegra por el negro que está aquí.	
JUAN	Yo a España ¹⁰⁴ , señor, le di negro día y Pascua negra; el duque en su luz me honra, que fuera, sin luz tan pura, negra como mi ventura, señor, la Pascua en España ¹⁰⁵ ;	2235
	sombra de sus rayos fui.	2240
REY	Capitán Alba, por vos mis reinos ensalza Dios; premio os dé a vos por mí.	

Éntranse¹⁰⁶

¹⁰²BAE: añade, *DON FELIPE*

¹⁰³BAE: *afrenté*.

¹⁰⁴BAE: *Flandes*

¹⁰⁵Redondilla con rimas defectuosas o intencionadamente rota

¹⁰⁶1638: *Entrase*; BAE: *Entranse* todos menos JUAN y ANTÓN.

ANTÓN	Esta sa el rey jurandioso, que blanco tornamo al preto, den temor y den respeto cagayera la espantoso, sïoro, sïoro, estamo belensados.	2245
JUAN ANTÓN	Estoy sin mí ¹⁰⁷ Ya [aquí] podemo decir ¹⁰⁸ que, aunque negro, gente samo.	2250
JUAN	¡Que la majestad a quien tiemblan dos mundos así me honre y me hable a mí! Gracias los negros me den, pues a su color he dado nuevo aumento y calidad.	2255
ANTÓN	Ya habramo su majestad apreto yaza entornado.	2260
JUAN	Ya en mí descansar podrás, fortuna, pues para honrarme ni tú tienes más que darme, ni yo que pedirte más. Ya el rey me honró, ya al rey vi, no quiero suerte mayor; ya, fortuna, a mi color más que imagina le di.	2265
<i>Sale el DUQUE.</i>		
DUQUE	Ya tiene vueseñoría su despacho aquí.	
JUAN DUQUE JUAN	¿Se... qué? Señoría. A decir fue vuecelencia “perrería”; sin duda se equivocó; voseñoría yo, [no] ¹⁰⁹ .	2270
DUQUE	Quien sabe ser dando honores señor de grandes señores señoría mereció, y por agora le da seis mil ducados de renta.	2275

¹⁰⁷ 1638 y BAE: *Sin mí estoy*. Corrijo para cuadrar la rima de la redondilla.

¹⁰⁸ 1638 y BAE: *Ya podemo decir*; verso de 7 sílabas y sin rima. Corrijo para cuadrar el octosílabo.

¹⁰⁹ 1638 y BAE : verso de más entre dos redondillas, *Voseñoría, yo, yo*; mantengo el verso y corrijo por el sentido.

JUAN	¿Qué dice?	
DUQUE	Que así le aumenta la virtud.	2280
JUAN	Los negros ya truequen en honra su ultraje.	
DUQUE	¡Seis mil ducados!	
JUAN	¿Qué espanto! ¹¹⁰ ¿Cuándo pensó valer tanto el perro de mi linaje?	2285
DUQUE	Maese de campo, en ésta, general también le ha hecho su majestad.	
JUAN	Yo sospecho, que ésta es, señor, apuesta entre el rey y la fortuna, mostrando cuál puede más.	2290
	¿Quién imaginó jamás tal extremo ¹¹¹ ? Mas si alguna vez ha andado helado y loco, agora lo anda conmigo.	2295
DUQUE	¿Por vucelencia consigo, siendo alimento tan poco, tanta merced y favor? De la fortuna el osado es dueño, y tan gran soldado	2300
	no aspira a premio menor; maese de campo, ya general vueseñoría, que esto alcanza la osadía, y esto la cortesía da.	2305
JUAN	En mí España ha procurado, señor, a lo que imagino, como tiene un Juan Latino, tener otro Juan Soldado;	2310
	mostrando en tales disfraces, dando al color opinión, que en letras y en armas son de honor los negros capaces; pero si de esa Alba bella soy rayo, el color me salva;	2315
	blanco soy, y soy del Alba que es del sol de España estrella ¹¹² .	

¹¹⁰ 1638 y BAE: la expresión *¡Seis mil ducados!*, en el parlamento de JUAN; *¡Qué espanto!*, corresponde a una intervención de Duque.

¹¹¹ BAE: *extremo*.

¹¹² 1638: *blanco soy y yo del Alba / que es del sol de España la estrella*, quedando confuso el sentido de estos versos, sobrando además una sílaba en el v. 2317. BAE: *blanco soy y yo del Alba / que es del sol de España estrella..*

DUQUE	Vuestra luz en las auroras eterna y blanca será.	
ANTÓN	Primo estimamo que ya hay negro grande señoras ¹¹³ .	2320
DUQUE	Vamos, porque el rey me invía ¹¹⁴ a que el título hoy le den.	
JUAN ANTÓN JUAN	Antonillo. Sor ¹¹⁵ Preven	
	postas, que antes del día ¹¹⁶ habemos de caminar ¹¹⁷ .	2325

Salen MÚSICOS, EL CAPITÁN¹¹⁸ y DOÑA JUANA bizarra.

Cantan

MÚSICOS	<i>Toque alarma la gloria, aunque le¹¹⁹ agravien¹²⁰ en la paz de Cupido, guerras de Marte; venturoso el soldado que alcanza suave, entre guerras sangrientas, tan dulces paces.</i>	2330
DOÑA JUANA	Amor, el nombre yerras, pues las paces en él todas son guerras.	
CAPITÁN	De los hielos de Flandes me trajo amor a méritos tan grandes.	
DOÑA JUANA	Dichosa yo, pues de ellos en Mérida he venido a merecellos ¹²¹ .	2335
CAPITÁN DOÑA JUANA	Todo el tiempo lo alcanza. Y todo lo consigue la esperanza, pues ver, pálido y frío, llorando soles que burló el estío, el erizado invierno preso en las sombras del rigor eterno y anegado en la nieve, que copo a copo en horizontes bebe,	2340

¹¹³ En las dos ediciones, falta una –s al final de señoras para que la rima consonante perfecta. La confusión de géneros es típica de este personaje.

¹¹⁴ BAE: *envía*.

¹¹⁵ 1638 y BAE: *Sioro*; resultando un verso irregular de 7 sílabas, en redondillas. Corrijo *Sor*, para cuadrar el octosílabo.

¹¹⁶ 1638: versos 2324 y 2325, mal montados.

¹¹⁷ 1638 y BAE: verso de más y sin rima al final de la tirada de redondillas.

¹¹⁸ BAE: *EL CAPITÁN DON AGUSTÍN*.

¹¹⁹ 1638: *Toque alarma la gloria, aunque agravien*. Sigo la BAE para cuadrar el dodecasílabo.

¹²⁰ Verso de seguidilla tratado como metro compuesto de 7-5. Mantengo en un solo verso respetan la disposición antigua, pero marco gráficamente, con el espacio la separación de los dos hemistiquios, para acentuar el juego prosódico (o rítmico)

¹²¹ 1638: *merecerlo*.

	sin ver cándido rayo	2345
	del sol, vida de Abril, alma de Mayo;	
	y cuando transparentes	
	culebras de cristal enlazan fuentes,	
	de tan fieros rigores	
	salir pisando márgenes de flores	2350
	en verde primavera,	
	símbolo generoso del que espera.	
CAPITÁN	Dichoso el que ha esperado.	
DOÑA JUANA	Y dichoso mil veces mi cuidado.	
CAPITÁN	Al fin será mañana	2355
	nuestro vínculo eterno, en soberana	
	y sacra unión de estrellas.	
DOÑA JUANA	Y cuando espira amor, ¿no influyen ellas? ¹²²	

Sale DON JUAN viejo.

DON JUAN	Un mozo de camino	
	este pliego me ha dado.	
CAPITÁN	Yo imagino	2360
	que es orden que me llama,	
	y más quiero la paz que no la fama.	
	(Mas si de Leonor fuera,	
	mi máquina el amor descompusiera;	
	pero temor ¿qué quieres,	2365
	si con don Pedro la dejé en Amberes)	
	¿Quién firma? ¹²³	

[DON JUAN]¹²⁴
CAPITÁN¹²⁵

El duque firma.

Provocando a respeto está la firma.

(*Lee*) “Los rigores de aquellos rebeldes países quiere su majestad que por agora resista en su real palacio, donde le sirvo de Mayordomo mayor, y ansí ha sido fuerza nombrar a un Maestre de Campo General para mis ausencias. Éste ha de pasar por Mérida, porque va a Lisboa a embarcarse, y quiero que asista a sus¹²⁶ bodas del señor capitán, a quien pido no las celebre antes que llegue, que quiero que conozca el amor que le tengo, obligándole con esta demostración a que lo haga muy suyo y guárdele Dios. Madrid y Marzo.

El duque de Alba.

DON JUAN	Gran favor.	
CAPITÁN	Más quisiera	
	que en tan fuerte ocasión, no me la hiciera,	2370

¹²² 1638: *Cuando y espira el amor, ¿no influyen ellas?*; BAE: *Cuando respira el amor, ¿no influyen ellas?*.

¹²³ 1638 y BAE: esta pregunta la hace DON JUAN

¹²⁴ 1638 y BAE: se atribuye este parlamento al CAPITÁN .

¹²⁵ 1638 y BAE: se atribuye este parlamento a DON JUAN

¹²⁶ BAE: *las*.

	sin que ninguno lo crea, al padrino que desea vuestro padre y mi señor en Mérida?	2405
[CAPITÁN] ¹³²	Amor y honor hoy me eternizan.	
CABALLERO 2	Galanes, soldados y capitanes, con sombreros de color, bandas y plumas le dieron a las verdes primaveras que en las luces lisonjeras firmamentos parecieron ¹³³ .	2410
DON JUAN [CABALLERO 2] ¹³⁴	¿Quién los vio? Muchos los vieron ¹³⁵ ,	2415
DON JUAN	y los dos. Pues si es así,	
CAPITÁN	hijo, ¿qué hacemos aquí? Mientras yo el cuarto prevengo y en mil cosas me detengo; id a disculparme a mí.	2420
<i>Sale un CRIADO.</i>		
CRIADO	Ya el señor maese de campo ¹³⁶ está aquí.	
CAPITÁN	A mi amor permite que doña Leonor no venga con él.	
CRIADO	Aquí es el espanto.	

Sale TODA LA COMPAÑÍA y JUAN DE ALBA.¹³⁷

CAPITÁN	Vueseñoría me tenga por su criado, mas ¿quién es a quien mis labios besan las manos?	2425
JUAN CAPITÁN	A mí. Mil años	

¹³² 1638 y BAE: se atribuye este parlamento al D. JUAN.

¹³³ 1638 y BAE: *parecían*, rompiendo la rima.

¹³⁴ 1638 y BAE: se atribuye este parlamento al CAPITÁN.

¹³⁵ 1638 y BAE: *vieran*, rompiendo la rima.

¹³⁶ Verso interpolado al final de la tirada de décimas.

¹³⁷ BAE: *Sale TODA LA COMPAÑÍA, con EL GOBERNADOR y JUAN DE ALBA.*

	vueseñoría lo sea.	
DOÑA JUANA	¡Válgame Dios! ¿no es Juanillo, mi negro?	2430
JUAN	(Todos se alteran).	
CAPITÁN	Mas ¿cómo?	
JUAN	De la fortuna, señor capitán, son éstas las mudanzas prodigiosas; ansí su inconstante rueda	2435
	los imposibles allana, y ansí la virtud se premia. Su majestad mi color ha honrado ya de manera que estoy rico, pues me da	2440
	seis mil ducados de renta, y de maese de campo general quiere que tenga la honrosa plaza, gustando que esto todo lo merezca	2445
	un negro, a quien dio su espada, su valor y fortaleza, merecimientos de blanco, porque los blancos adviertan, que el valor lo dan los cielos	2450
	y el color lo da la tierra. En este mismo lugar, si vuesa merced se acuerda, no quiso asentar mi plaza, movido de mi bajeza,	2455
	y en él me ha venido a ver, (¡quién tal suceso creyera!), su general, mas el tiempo ansí las fortunas trueca. Y cuando de estos agravios	2460
	aquí vengar me pudiera, como negro, quiero, honrando su persona, que en mí vea un negro blanco en las obras y que a los blancos afrenta,	2465
	y así en mi tercio le elijo coronel de tres banderas, y aunque en tan grande soldado, es para correspondencias. Vueseñoría me dé	2470
CAPITÁN	sus manos.	
JUAN	Los brazos sean el vínculo más glorioso. Y agora, con su licencia,	

	besar quiero a mi señora los pies.	
DOÑA JUANA	Confusa y suspensa estoy.	2475
JUAN	Yo, señora, soy quien siempre se estima y precia de ser vuestro negro; que es vil el que el principio niega a su fortuna y, ingrato, de lo que ha sido se afrenta. Mejorado prometí volver a vuestra presencia; favorecedme y honradme.	2480
DOÑA JUANA	Antes nuestra casa queda desde hoy con vueseñoría honrada.	2485
JUAN	Que me dijera vuesamerced “señoría” ¿quién lo imaginara?	
DOÑA JUANA	Aumentan los méritos la virtud, y las armas y las letras han sido siempre en el mundo los pasos de la nobleza; en ellos comienzan todos los linajes.	2490
JUAN	Y comienzan los negros en mí a ser nobles; y ansí, permitid que vea a la negra Catalina, mi madre.	2495
CAPITÁN	Dichosa negra, con hijo que es señoría.	2500
DOÑA JUANA	Catalina está en la aldea; pero luego iremos todos a darle tan buena nueva.	
JUAN	Pues yo ofrezco las albricias; haced, señora, que venga a hablarme con señoría y a verme con tanta renta.	2505
CAPITÁN CAPITÁN 1	En fin, ¿que más no la vistes? No la vi más, aunque enferma oí que estaba después doña Leonor en Bruselas; y, pues nada se ha sabido, sin duda alguna que es muerta.	2510
CAPITÁN JUAN	Buenas nuevas os dé Dios. (No pensó bodas tan negras,	2515

el señor don Agustín, tener¹³⁸).

Sale ANTÓN.

ANTÓN	Leonor está a la puerta de la cámara esperando.	
JUAN CAPITÁN	Dile que entre. Antes tenerlas tan alegres no entendí	2520
	jamás, y pues la presencia de vueseñoría basta a ilustrar las bodas nuestras, con su licencia la mano le daré a mi esposa.	
JUAN	Tenga,	2525
	que si a su esposa ha de darla, su esposa, señor, es ésta.	
ANTÓN	En la trampa hemos caído, par Dios, como en ratonera.	
DOÑA JUANA CAPITÁN	¡Ay de mí! ¡Mi esposa! ¿Cómo?	2530
JUAN	Como quiere que lo sea la palabra y la justicia.	
CAPITÁN	Señor...	
JUAN	Cásese con ella luego o, por vida del rey, que le corte la cabeza.	2535
GOBERNADOR	Señor maese de campo, eso no ha de ser por fuerza.	
JUAN	La obligación fuerza ha sido.	
DOÑA JUANA	Salió mi esperanza incierta.	
DON JUAN	¿Qué obligación?	
JUAN	Él la diga, su obligación y su deuda.	2540
DON JUAN	¿Es esto así?	
CAPITÁN	Señor...	
DON JUAN	Basta. Quien se obliga pagar piensa ¹³⁹ , y, así, pues tú te obligaste, debes pagar.	
JUAN	La belleza, honestidad y virtud de doña Leonor pudieran haberte obligado a ser reconocido, y, pues de ella	2545

¹³⁸ Verso con una sílaba de más en el romance, que mantengo.

¹³⁹ 1638: verso mal montado.

Notas aclaratorias

- Verso 6: Alarbe: árabe.
- Verso 52: Define Covarrubias: “hombre de capa negra, ciudadano”.
- Verso 63: Pentarbe: cuarzo negro también conocido como piedra negra, se le atribuían cualidades mágicas como la de proteger de los efectos negativos del fuego. En la *Traducción de la Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea de Heliodoro* de Fernando de Mena (1587), publicada por Francisco López Estrada (1954:155) aparece el nombre de esta piedra dotada de fantásticas propiedades en los siguientes términos: “piedra pentarbe de secreta y maravillosa virtud”.
- Verso 68: Podría tratarse de una referencia burlesca a las composiciones en forma de definición. *Cfr.* “Buena es la color morena, / pero la blanca es más buena; / buena es la blanca color, / mas la morena es mejor”, en *Poesías del Cancionero italo-español con alfabeto italiano de guitarra*, recogido por Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003
- Verso 102: “Librar tajos francos”: hacer cortes con la espada con la misma eficacia que los francos, quienes utilizaban el sax o scramasax diseñado especialmente para hacer tajos o cortes, aunque también se podía usar para ensartar o apuñalar. Asimismo puede verse un doble sentido pues “librar” y “francos” pertenecen al campo léxico del comercio, pero también a la esfera semántica de la magnanimidad y la grandeza de linaje.
- Verso 120: Casa noble con escudos en la puerta.
- Verso 137: “Pasar plaza” es adquirir una condición o, en este caso, ser considerado como algo.
- Verso 216: “Lunar” por adorno o galanura; véanse vv. 708-709.
- Verso 304: Define Covarrubias, “bengala”: insignia antigua de mando militar a modo de cetro o bastón.

- Verso 305: Define Covarrubias, jineta: Lanza corta con el hierro dorado y una borla por guarnición, que en lo antiguo era insignia de los capitanes de infantería.
- Verso 319: Actualización del tópico de la *militia amoris*.
- Verso 391: “Poner un clavo a la rueda de la Fortuna” es detener su giro y, por tanto, imponer la voluntad sobre el azar.
- Verso 531: Virgilio : “in herba latet inguis”, entre las flores está escondida la serpiente.
- Verso 713:“Término castrense, *latine factio*; un cierto acometimiento de adunados, para ganar gloria y honra con menoscabo y afrenta de los enemigos”; así define Covarrubias “facción”.
- Acotación entre vv. 855-856: “regacho”, lacayo en aragonés.
- Verso 858: “Habla de negros” como recurso de caracterización de este personaje cómico, el criado negro, Antón.. Véase, Juan R. Castellano “El negro esclavo en el entremés del siglo de Oro”, en *Hispania* XLIV, 1961, 55-65; Frida Weber de Kurlat, “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación”. en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1.970, 337-359; y Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1995, 21-27.
- Verso 1020: “perro de Alba”:alude al popular poema escrito a fines del siglo XVI por el bachiller Juan de Trasmiera, *Este es el Pleito de los Judíos con el Perro de Alva, y de la burla que les hizo; nuevamente trobado por el Br. Juan de Trasmiera, residente en Salamanca, que hizo a ruego y pedimento de un señor*; de marcado carácter antijudío, como el propio título indica, relata el pleito de la comunidad judía de Alva de Tormes contra el perro de Antón Gil, que de continuo les mordía y atenazaba, véase Antonio Rodríguez Moriño, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos, siglo XVI*, Madrid, 1997, 508-511. El relato, que alcanzó gran difusión en la España contrarreformista, fue retomado y continuado en el XVII por Pedro Rodríguez con el título *Coplas de perro de Alva, en las cuales se trata cómo los judíos le procuraron matar, y de cómo el perro se libró de ellos, por orden de un gato; y de la vengança que después tomó de los judíos y de las*

grandes lamentaciones que ellos hizieron, impreso en Cuenca, 1629, véase José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1889, 203, nº 3662. Las alusiones al “perro de Alva” y a sus coplas son bastantes frecuentes entre los escritores del Siglo de Oro.

- Verso 1059: “Gragea”: medicina desagradable recubierta de sustancia dulce.
- Versos 1099-1100: *bot / moituyn, butar, esticot* burla del habla flamenca.
- Verso 1156: Forma de tratamiento vulgarizada en la época, equivalente a *señor*.
- Verso 1205: El negro adopta aquí las maneras caballerescas, imitando las convenciones del “paso”, en el que un sólo paladín retaba a todos desde su posición de defensa de un lugar.
- Verso 1268: “Tenerme” significa aquí “detenerme, pararme”, con el significado que permite el juego de palabras.
- Verso 1278: Sobre el carácter afeminado de los italianos, véase Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- Verso 1307: Los padres del yermo eran los primeros eremitas cristianos, célebres por su austeridad y ascetismo.
- Verso 1308: “ A reverder” , pudiera ser calco o mala imitación de “Au revoir”.
- Verso 1350: “estraña”, en el sentido de extraordinaria, anormal.
- Verso 1356: “fajina y ramos”, materiales para construcción.
- Verso 1357: “fortuna”, en el sentido de mala fortuna, desastre.
- Versos 1356-1357: Hipérbaton muy violento y de construcción un poco forzada, posiblemente para mantener el verso. Una construcción más inteligible sería: estando sobre el agua (sobre quien) y entre lodos, la fajina y ramos no (nada) resisten la fortuna (los embates de la mala fortuna) .
- Verso 1416: “argentar”, platear. Nótese la similitud de este verso con estos otros de el comienzo de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “ Dónde espumoso el mar siciliano/ el pie argenta de plata al Lilibeo”
- Acotación entre los versos 1426 y 1427: Mons: abreviatura de Monseñor. Raballac: Ravailac, españolizado. François Ravailac fue un fanático religioso francés que asesinó a Enrique IV de Francia el 14 de mayo de 1610. Murió descuartizado, en algunas biografías lo citan, además, como religioso de la orden de los franciscanos, en otras, de la de los jesuitas.

La aparición de este personaje indica que Claramonte escribió *El valiente* después del 10 de mayo de 1610.

- Verso 1431: Agamón y Hornos : Egmont y Horn, españolizados. Se refiere a los nobles flamencos católicos Egmont y Horn, acusados de complicidad con Guillermo de Orange y ejecutados en 1568 por el duque de Alba. Lope de Vega en *La Arcadia* (1598) utiliza también la forma españolizada, Orno y Agamón, para referirse a estos dos nobles: “Tras esto vio de Flandes alteradas/ las repúblicas todas, y en un punto/ por el Toledo fuerte sosegadas. /Luego en Bruselas vio mezclado y junto/ al perdón general un mundo nuevo,/ y con el de Orno al de Agamón difunto./ ¿Quién puede o basta, numeroso Febo,/ aunque en suma cifrar del león de Albania/ lo que a sus obras y excelencias debo?”; publicada por Edwin S. Morby (1975: 436), Castalia, Madrid.
- Verso 1444: “impiden”: suspenden. Impedir: estorbar, imposibilitar la ejecución de algo; poét., suspender (DRAE).
- Verso 1703: Transformación de la figura del negro que, del rústico del *officium portorum* , pasa a ser héroe protagonista de comedia.
- Verso 1704: Posible alusión al personaje característico del teatro litúrgico y las églogas de la Natividad del teatro de principios del s. XVI; véase vv. 1820-1821.
- Verso 1770: Claramonte juega aquí con el doble sentido de la palabra “lodo”, barro y excremento.
- Verso 1902: “mayordomo”: jefe principal de palacio, a cuyo cargo estaba el cuidado y gobierno de la casa del rey (DRAE). Juan confunde el cargo de mayordomo del duque de Alba con el de un criado vulgar.
- Verso 2051: “Países”, Países Bajos.
- Acotación al comienzo de la jornada tercera: “sale Juan de galán”: el traje simboliza el contraste entre apariencia y realidad, puesto de relieve en el tópico de menosprecio a la corte y alabanza a la vida militar de los versos siguientes.

- Verso 2112: El estornudo es una burla a los negros, identificándolos con la pimienta por el color.
- Versos 2122-2123: Dice el refrán “No pueden ser más negras las alas que el cuervo”, (Correas). Tras la alusión a las plumas, negras, del sombrero, sigue este juego metafórico y sarcástico, Juan es tan negro como el cuervo de Antón. Según la leyenda, un cuervo alimentaba cada día a San Pablo llevándole a su ermita un pan en el pico, cuando San Antón visitó al ermitaño el cuervo continuó su tarea, apareciendo con dos panes en el pico.
- Verso 2155: “pensiones”, en el sentido de consecuencias, recompensas.
- Verso 2199: “astas”: las lanzas de los soldados que acompañan al rey.
- Verso 2236: Paradoja propia de la ambivalencia del personaje: aunque negros, por su color, él ha dado día y fiesta a su nación.
- Verso 2265: En alusión a la costumbre de liberar al reo que contemplaba el rostro del rey antes de llegar al, convertido en tópico poético. Así, en Espinosa, en el poema “Selvas donde en tapetes de esmeraldas” de las *Flores* (1605): “¿Por qué si vide tus divinos ojos / no merecí librarme / como quien vido al rey yendo al cuchillo?”.
- Verso 2308: Juan Latino, o Juan de Sessa (1518-1596), erudito renacentista español de raza negra que triunfó en las letras, logrando superar su condición de esclavo. El nombre de este personaje real, da título a la comedia *Juan Latino*, de Diego Jiménez de Enciso, *Segunda parte de Comedias escogidas de las mejores de España*. Madrid, Imprenta Real, 1652. En esta comedia, como en el caso de *El valiente*, los protagonistas, de raza negra, son tratados con dignidad, alejándolos del tópico del negro gracioso. En ambas, los protagonistas consiguen superar su condición de esclavos y adquirir estatus social, por medio del ejercicio de las armas, en un caso, y de las letras, en el otro, v. 2113. Véase más adelante, vv. 2489 y siguientes, el tópico del hombre hijo de su obra.
- VV. 2489 y siguientes: Como un refrán castellano cita Huarte de San Juan la expresión “cada uno es hijo de sus obras”, que vería aumentando su valor proverbial en la pluma de Cervantes (*Quijote I*, 4)

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía instrumental

- ALONSO, Amado [1986], *Materia y forma en poesía*, Madrid. Gredos.
- ALONSO, Dámaso [1981], *Poesía española*, Madrid. Gredos.
- BAERH, Rudolph [1987], *Manual de versificación española*, Gredos. Madrid.
- BALBÍN, Rafael de [1968], *Sistema de rítmica castellana*, Madrid. Gredos.
- BRUERTON, C. [1956:33-64.], “La versificación española en el período 1587-1610”, en *NRFH*, X.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, [1988], *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid. Coedición Aceña y la Avispa.
- COHEN, Jean [1984], *Estructura del lenguaje poético*, Madrid. Gredos.
- DÍEZ ECHARRI, E. [1970], *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid, C. S. I. C.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier [1983] *Teatro de Lope de Vega y Lírica Tradicional*. Universidad de Murcia.
_____ [1990: 16-17], “La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega”.
Revista de letras y ciencias humanas nº 520.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. [1999], *Diccionario de Métrica Española*. Madrid. Alianza Editorial.
_____ [2002], *Métrica en Cervantes*. Alcalá de Henares. Bibl. de Estudios Cervantinos.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora [1992], *La imprenta de Sevilla en el S. XVII. (Catálogo y Análisis de su producción 1601-1650)*. Sevilla. Servicio de publicaciones de la Universidad.
- ESCUADERO Y PEROSSO, Francisco [1894], *Tipografía Hispalense*. Análisis bibliográfico de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del S. XVIII. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.
- GARCIA BERRIO, Antonio [1975], *Introducción a la poética clasicista: Cascales*. Barcelona. Planeta.

- GILI GAYA, Samuel [1993], *Estudios sobre ritmo*, Edición de Isabel Paraíso. Madrid. Istmo. Biblioteca Española de Lingüística y Filología.
- JAURALDE POU, Pablo [1986], “Métrica española. Métodos y problemas iniciales”, en *Homenaje a P. Sainz Rodríguez*, II. Madrid. F.U.E.
- LAPESA, Rafael [1981], *Historia de la lengua española*. Madrid. Gredos.
- MARÍN, Diego [1962], *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Madrid. Castalia.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. [1991], *La lengua castellana en el siglo XVII*. Madrid. Espasa-Calpe. Col. Austral.
- MORLEY, G. y BRUERTON, C.[1968], *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid. Gredos. B.R.H.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás [1974], *Manual de entonación española*, Madrid. Guadarrama.
- _____ [1975], *Arte del verso*, Málaga. Ed. Paraninfo.
- _____ [1995], *Métrica Española*. Madrid. Labor.
- PARKER Geoffrey [1989], *España y la rebelión de Flandes*, Ed. Nerea. Madrid.
- PATRICE, Pavis [1998], *Diccionario del teatro -Dramaturgia, estética semiología.-* Barcelona. Paidós.
- QUILIS, Antonio [1993:384-489], “Suprasegmentos. Acento y Entonación” en *Tratado de fonología y fonética españolas*, Madrid. Gredos.
- ROZAS, José M^a [1976], *Significado y doctrina del “Arte Nuevo de hacer comedias”*, Madrid. SGEL.
- RUIZ PÉREZ, Pedro [2001], “A propósito de la polimetría: «varias rimas» y «arte nuevo»” en *Anuario Lope de Vega*, Vol. VII. Universitat Autònoma de Barcelona. Editorial Milenio.
- TRABADO CABADO, J. M. [2000], *Poética y Pragmática del discurso lírico: el cancionero pastoril de La Galatea*. Madrid. CSIC. Instituto de la Lengua Española.
- UBERSFELD, Anne [1989], *Semiótica Teatral*, Madrid. Cátedra.
- VV.AA. [1982], *El ocaso de la hegemonía española* .Col. Nueva historia de España, t. 11. EDAF. Madrid.

-WILLIAMSEN, Vern G. [1974], “La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro” en Actas V. AIH.

Estudios generales sobre teatro barroco

-ÁLVAREZ SELLERS, Rosa [2004:149-228], “Hacia una poética de los géneros dramáticos en los Siglos de Oro” en *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad* (dir. por Maria José Vega). Barcelona. Mirabel Editorial.

-ARELLANO, Ignacio [1995], *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid. Cátedra.

-ARRÓNIZ, Othón [1969], *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid. Gredos.

_____ [1977], *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid. Gredos.

-ASENSIO, Eugenio [1971], *Itinerario del entremés (Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*. Madrid. Gredos.

_____ [1989], “Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante” en *Lope de Vega: el teatro*, edición de Antonio Sánchez Romealdo. Madrid. Taurus.

-BARRERA Y LEYRADO, C. Alberto de la [1969. Edición facsímil de la de 1860], *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid. Gredos.

_____ [1890], *Nueva biografía de Lope de Vega*, t I de las Obras de Lope de Vega editadas por la Real Academia Española, Tip. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.

- BRAVO VILLASANTE, Carmen [1955], *La mujer vestida de hombre en teatro español: siglos XVI y XVII*. Madrid. Revista de Occidente.

-CARILLA, Emilio [1968]: *El teatro español en la Edad de Oro*, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

-CASTELLANO, Juan R. [1961:55-65], “El negro esclavo en el entremés del siglo de Oro”, en *Hispania* XLIV.

- CASTILLEJO, David, et al. [1984], *El corral de comedias: Escenarios, sociedad, actores* Madrid. Concejalía de cultura del Ayuntamiento, en colaboración con la Comunidad Autónoma de Madrid.
- CAYUELA, Anne [2005], *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los austrias* . Madrid. Calambur.
- COTARELO Y MORI, E. [1997], Edición Facsímil de la de 1904]. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García. Granada. Universidad de Granada.
- _____ [2000, ed. facsímil de la de 1911], *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del s. XVI a mediados del XVIII*; estudios preliminares e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal. Universidad de Granada. Granada.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso [1924], *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón. 2 vols.
- DÍEZ BORQUE José M^a [1976], *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid.
- _____ [1978], *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona. Bosch.
- (ed.) [1989], *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres Tamesis Book.
- _____ (ed.) [1991], *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, en Cuadernos de teatro clásico, nº 6, Madrid. Ministerio de Cultura.
- _____ [1975], “Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del siglo de Oro español”, en José Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*. Barcelona. Planeta.
- _____ [1991], *Espacios teatrales del Barroco español, calle, iglesia, palacio, universidad*. Kassel: Reichenberger.
- FRA MOLINERO, Baltasar, [1995], *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, México, D. F., Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- GARCÍA BERRIO, Antonio [1978], *Intolerancia del poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*. Málaga. Universidad de Málaga.

- GARCÍA LORENZO, L. y VAREY, J. E. (eds.) [1991], *Teatros y vida teatral en el siglo de Oro a través de sus fuentes documentales*. Londres, Tamesis Book.
- GARCÍA SENABRE, Ricardo [1988: 131- 148], “El lenguaje de los géneros menores” en *Los géneros menores en el teatro español del siglo de oro*. (Jornadas de Almagro 1987) edición de Luciano García Lorenzo. Madrid. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- HESSE, José [1963], *La vida teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio [1947], *Obras poéticas*, Madrid, RAE.
- MARAVALL, José Antonio[1990], *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona. Crítica.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. [1941:78-79], *Tirso de Molina: Investigaciones biográficas y bibliográficas*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, t. IIIc. Madrid. C.S.I.C
- MESONERO ROMANOS, Ramón [1881], *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, (colección escogida y ordenada con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos) Tomo I. Madrid. M. Rivadereyra Editor.
- OEHRLEIN, Josef [1993], *El Actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid. Castalia.
- OROZCO, Emilio [1969], *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona. Planeta.
- PÉREZ PASTOR [1901], *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Imprenta de la revista española.
- REYES PEÑA, Mercedes de los [1984: 247-261], “Dos carteles burlescos del siglo XVII”, en *Cuadernos de filología hispánica*, nº 3. Madrid. Universidad Complutense.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina [1998], *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid. Castalia.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de [1995] , *El viaje entretenido*, edición de Jean Pierre Ressot. Madrid. Castalia.

- RUANO DE LA HAZA, José M^a y ALLEN, John J.[1994], *Los teatros comerciales del Siglo de Oro y la escenificación de la comedia*. Madrid. Castalia.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a [2000], *La puesta en escena en los teatros del siglo de oro*. Madrid. Cátedra.
- RUIZ PÉREZ, Pedro [1996:119-155], "El espacio de la representación. El corral, signo social", en *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*. Berna. Peter Lang.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1977], *Paradigmas del teatro Clásico español*. Madrid. Cátedra.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A. [1972], *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*. Madrid. Gredos. B.R.H
- TORRES MONTREAL, Francisco [1992], *Historia básica del arte escénico* Madrid. Cátedra..
- VEGA, Lope de [1971] *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades. Madrid. C.H. C.S.I.C.
- VV.AA. [2002], *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Directores: Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid. Castalia.
- WEBER DE KURLAT, Frida [1970: 337-359], "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación". en *Nueva Revista de Filología Hispánica*.
- ZABALETA, Juan de [1983], *Día de fiesta por la mañana y por la tarde*, edición de Cristóbal Cuevas. Madrid. Castalia.

Estudios sobre Claramonte

- ARMAS, Frederik A. De [2001: 81-94], "Oikumene: la geografía híbrida de *El rey Gallinato* de Andrés de Claramonte. *Revista de estudios teatrales*, nº 13. Universidad de Alcalá de Henares.

- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan [1978: 55-63], “Andrés de Claramonte y Juan de Mérida (Notas a la comedia *El valiente negro en Flandes*), en *Homenaje a Antonio Pérez Gómez*. Cieza.
- BARRERA Y LEYRADO, C. Alberto de la [1969 Edición facsímil de la de 1860], *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid. Gredos.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando [1988], “El motivo "escritura" en la obra de Andrés de Claramonte”, en *Actas del II Simposio Internacional de Semiótica*. Oviedo. Universidad.
- _____ [1990], *El Infanzón de Illescas y las comedias de Claramonte*; con una introducción de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Granada. Kassel, Reichenberger.
- _____ [1990: 241:250], ”Las canciones en las comedias de Claramonte” en *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Madrid.
- _____ [1993], *El teatro de Claramonte y La estrella de Sevilla*. Reichenberger: Kassel.
- CLARAMONTE, Andrés de [1983], *Comedias*, edición de Maria del Carmen Hernández Valcárcel. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- _____ [1987], *La infelice Dorotea*, edición de Charles V. Ganelin. Londres. Tamesis
- _____ [1991], *La Estrella de Sevilla*, edición de Alfredo Rodríguez López - Vázquez. Madrid. Cátedra.
- EBERSOLE, Alva V. [1982: 445-456], “Simbolismo en *Deste agua no beberé* de Andrés de Claramonte”, en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, coor. Eugenio Bustos Tovar, Vol.1. Universidad de Salamanca.
- FRADEJAS LEBRERO, José [2008: 95-114], “Notas sobre la relación de *El valiente negro en Flandes* de A. Claramonte”, en *Murgetana*, nº 119. Murcia. Real Academia Alfonso X el Sabio.
- FUENTES PONTE, J. [1872 .335-7], *Murcia, que se fue*. Madrid. Biblioteca de Instrucción y Recreo.

- GARCÍA REIDY, Alejandro [2008: 177-193], “Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o las dos columnas de Carlos*.”. *Criticón*, nº 102.
- _____ [2009] “*La esclava del cielo, Santa Engracia*, una comedia olvidada de Andrés de Claramonte” en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, nº 3.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Carlos [1998: 407-434], “Dos negros notables en España a través del teatro del siglo de oro” en *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, 74.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Erasmo [1994: 157-161], “Una comedia recuperada: *El honrado con su sangre*, de Andrés de Claramonte. *Revista de Literatura*, Toma 56, nº 111.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M^a del Carmen [2004:89-96], “Andrés de Claramonte, un hombre de teatro” en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. por Ignacio Arellano Ayuso. Pamplona. Anthropos.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo [1957: 25-32], “Valencia y Andrés de Claramonte” en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 39.
- OLEZA, Juan [2001], “La traza y los textos: a propósito del autor de *La Estrella de Sevilla*”, en *Actas del Congreso Internacional de Hispanista de Siglo de Oro*. Madrid. Iberoamericana.
- LÓPEZ, Nelson [2007], *Andrés de Claramonte “El valiente negro en Flandes”*. Edición para actores y directores. Zaragoza. Kassel, Reichenberger
- OSUNA, Inmaculada [2008], “La *Letanía moral* de Claramonte y la 'canonización' de los ingenios españoles”, en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. Pedro Ruiz Pérez. Vigo. Academia del Hispanismo.
- PACO, Mariano de [1993: 131-144], “Andrés de Claramonte y Gaspar de Ávila: visión de las Indias”, en *Murgetana*, nº 86. Murcia. Real Academia Alfonso X el Sabio.
- REYES PEÑA, Mercedes de los [1999], *La Sevilla de Cervantes a través de un Loa de Claramonte*, en *Actas del Coloquio de Montreal*. Montreal; y Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.

- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A., y VÁZQUEZ, Luis [1992: 460-469], “El burlador de Sevilla: ¿Tirso o Claramonte?”, en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico Manrique, Vol. 3, Tomo 2 (Siglo de Oro, Barroco; primer suplemento, coord. por Aurora Gloria Egido Martínez).
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A., [1983: 5-31] “La Estrella de Sevilla y Claramonte “. *Criticón*. Núm. 21
- _____ [1987], *Andrés de Claramonte y “El burlador de Sevilla”*. Kassel, Reichenberger.
- _____ [1987: 229-251], “Observaciones críticas sobre la autoría de El rey Don Pedro en Madrid”, en *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, Vol. 3, nº 2.
- _____ [1991-98: 961-985] “Nuevas orientaciones en torno a la atribución de *El condenado por desconfiado*”, en *Revista de Filología y su Didáctica*, nº 20-21.
- _____ [1999], *Lope, Tirso, Claramonte: la autoría de las comedias más famosas del Siglo de Oro*. Kassel: Reichenberger.
- _____ [2001: 95-110], “Hispanoamérica en el teatro del Siglo de Oro: *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia* de Andrés de Claramonte. *Revista de estudios teatrales*, nº 15. Universidad de Alcalá de Henares.
- SÁNCHEZ ARJONA, J.[1990. Ed. facsímil de la de 1887], *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla. C.A.T. Colección teatral.
- VÁZQUEZ, Luis [1985: 397-429] "Andrés de Claramonte (1580?-1626), la Merced, Tirso de Molina y *El burlador de Sevilla* (Anotaciones críticas ante un intento de usurpación literaria)", en *Estudios*, 151.
- ZUGASTI, Miguel [2003: 439-458] “Pegú o Perú: espacio imaginario y espacio real en *El nuevo rey Gallinato* de Claramonte” en *Loca Ficta: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*; Actas del Coloquio Internacional , coord. por Ignacio Arellano Ayuso. Pamplona. Universidad de Navarra.