

RESEÑA

Andrés de Claramonte, *El rey don Pedro en Madrid*, ed. F. Cantalapiedra Erostarbe, prólogo de G. Vega García-Luengos, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2024, 340 pp. ISBN: 9788411439831.

ALEJANDRO GARCÍA-REIDY (IEMYRhd, Universidad de Salamanca)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.552>>

La presente edición digital en formato PDF de *El rey don Pedro en Madrid* es una obra póstuma de Fernando Cantalapiedra Erostarbe, tristemente fallecido a inicios de 2024. Especialista en teatro y literatura áurea, desde los años 80 del siglo pasado dedicó muchos de sus trabajos a dos importantes líneas de investigación: *La Celestina* —obra canónica donde las haya— y Andrés de Claramonte, tal vez el más anticanónico de los (grandes) dramaturgos áureos. Uso aquí el término anticanónico porque el dramaturgo murciano ha sido durante siglo y pico una especie de *enfant terrible* en los estudios de autoría del teatro barroco español: su asociación con piezas canónicas de autoría disputada como *Tan largo me lo fiais*/*El burlador de Sevilla*, *La Estrella de Sevilla* y *El rey don Pedro en Madrid* o *El infanzón de Illescas*, entre otras obras, parecía un pertinaz acto de rebeldía autorial por parte de un dramaturgo al que le había caído el sambenito de poeta de cuarta fila y plagiador de los de primera a raíz de los juicios de figuras como Hartzzenbusch, Menéndez y Pelayo o Cotarelo y Mori. Los trabajos que, encabezados por un estudio de Sturgis Leavitt publicado en 1931, reivindicaron la calidad de Claramonte y se esforzaron por fundamentar su autoría de estos títulos parecían para algunos casi un transgresor acto de usurpación ante atribuciones canónicas como las de Tirso de Molina, Lope de Vega o Calderón de la Barca. Fernando Cantalapiedra ha sido uno de quienes más ha nadado a contracorriente filológica en esta reivindicación de la pluma y de la autoría de Claramonte (Alfredo Rodríguez López-Vázquez es su otro gran reivindicador). Sus monografías, ediciones y artículos han sido indispensables

para ir desenmarañando varios problemas en torno a una parte esencial del corpus de Andrés de Claramonte. La solidez de su trabajo se ha reivindicado recientemente gracias a las confirmaciones de autoría claromontiana de muchas de las obras que se le han atribuido (incluyendo la que nos ocupa) mediante los análisis de estilometría léxica llevados a cabo por Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos en el marco de ETSO.

Esta edición de *El rey don Pedro en Madrid* es, por lo tanto, un último fruto de una larga trayectoria especializada en Claramonte. A este atractivo drama, que combina elementos de la tradición literaria del rey Pedro I de Castilla y los dramas de honor villano, ya le había dedicado Cantalapiedra una importante monografía titulada «*El Infanzón de Illescas*» y *las comedias de Claramonte* (Universidad de Granada-Reichenberger, Granada-Kassel, 1990). Durante estos últimos años se había centrado en preparar la edición que nos ocupa, donde se enfatiza la cuestión de su autoría. Supone una valiosa contribución a la historia editorial de esta obra, que cuenta con importantes precedentes: sendas ediciones decimonónicas de Hartzenbusch y Menéndez Pelayo en volúmenes de obras de Lope de Vega; dos ediciones preparadas por Carol B. Kirby, una del texto crítico, con atribución a Lope y con un extenso estudio preliminar y copiosa anotación (Reichenberger, Kassel, 1998), y otra de la tradición textual que atribuye erróneamente la obra a Calderón, también con un amplio prólogo y notas (Reichenberger, Kassel, 2003), y la reciente edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez bajo el título *El infanzón de Illescas*, con atribución a Andrés de Claramonte y que complementa una edición de *Tan largo me lo fiais* (Peter Lang, Berlín, 2023).

La edición de *El rey don Pedro en Madrid* que nos ocupa busca no solo ofrecer un texto crítico anotado, sino, ante todo, apoyar la autoría de Andrés de Claramonte a través de múltiples paralelismos con otras obras del murciano o a él atribuidas. Como afirma Cantalapiedra en su prólogo, el texto de *El rey don Pedro en Madrid* «ocupa en la presente edición el centro de la telaraña, el epicentro textual y teatral, formada por el corpus claromontiano; y desde ese punto el lector puede mediante simples cotejos a pie de página —más de 500 notas, una cada seis versos, que incluyen unas 2000 citas textuales o referencias tomadas del corpus claromontiano— viajar por el resto de la obra de este dramaturgo; reforzando de este sencillo modo la atribución del conjunto de obras citadas a Andrés Claramonte» (p. 25). Por ello, el editor explica que no le interesa analizar la obra en sí, para lo que remite a su men-

cionada monografía de 1990, sino ofrecer una edición que sustente la autoría de Claramonte. Aquí radica la mayor contribución de este trabajo.

La introducción (pp. 8-88) está dividida en ocho apartados, más las siglas y bibliografía citada. El primero de estos apartados («Hartzenbusch, el manuscrito 16.639 de la BNE y “el buen Andrés”», pp. 8-12) se centra en el testimonio más antiguo de la comedia, una copia manuscrita con el título de *El rey don Pedro en Madrid*, con atajos y retoques para su representación, sacada casi en su totalidad por el copista Francisco de Henao y Romaní para el autor de comedias Juan de Acacio Bernal. Sus tres folios finales, sin embargo, están copiados por otra mano, contienen una aprobación para representar fechada en Zaragoza a final de diciembre de 1626 y presentan el título alternativo de *El infanzón de Illescas* en la despedida de la comedia y en la aprobación. A través del estudio de las trayectorias profesionales de Claramonte, Henao y Acacio Bernal, Cantalapiedra concluye que el grueso del manuscrito lo copió Henao para Acacio Bernal en 1616 y que los folios finales son una copia posterior para otra compañía, hecha en fechas cercanas a la aprobación. Ya he señalado en otro lugar algunos problemas en torno a este manuscrito.¹ Cantalapiedra identifica al copista Francisco de Henao y Romaní con el actor que figura en DICAT como Juan de Henao (o de Nao), quien formó parte de la compañía de Juan Acacio en 1616. Sin embargo, la diferencia en el nombre de pila y las dudas en el apellido dificultan una identificación segura, aunque la vinculación profesional del dicho Juan de Henao — de quien poco se sabe — con Acacio tampoco permite descartarla. La copia de Francisco Henao podría sea anterior a los folios con la aprobación, aunque no es completamente inverosímil pensar en un desgaste del manuscrito original del que solo se pudieron salvar los folios finales, que incluían una valiosa aprobación, y que obligó a recopiar gran parte del texto (y Acacio estuvo activo hasta al menos 1645). Asimismo, la hipótesis de que los folios finales los copió el librero Diego Martínez de Mora, que en su momento se planteó como posibilidad en MANOS, en realidad no se sostiene ante un análisis sistemático de su mano con la del copista de este manuscrito (y así se ha corregido en dicha base de datos). Por tanto, la afirmación de que «La catástrofe final de *Ab* [i.e., los folios finales del manuscrito de la Nacional] es, de los cuatro testimonios conservados, la más alejada de la redacción original del *RDPM*» (p. 11) no

1. Remito a mi artículo «La presencia escénica barroca de Andrés de Claramonte: un acercamiento a partir de las bases de datos *Manos* y *CATCOM*», *Bulletin of the Comediantes*, LXXI 1-2 (2019), pp. 135-154.

puede fundamentarse en estas hipótesis, sino que debería basarse en criterios ecdóticos y dramáticos. De hecho, el final del manuscrito es el que edita Cantalapiedra; las variantes de otros testimonios no lo mejoran, como ya señaló Kirby. En todo caso, el manuscrito MSS/16639 de la BNE debe servir como testimonio base, como hace Cantalapiedra (y también Kirby en su momento), por la calidad de su texto.

El segundo manuscrito conservado (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-39-4), que perteneció a la actriz María de Gálvez, es probablemente del último cuarto del siglo XVII (no me convence la hipótesis que implícitamente sugiere Cantalapiedra de que esta María de Gálvez pudiera ser la «María de Gálvez que ocupó la casa, como dueña o inquilina, que Juan Francés dejó en 1634 como herencia a su esposa la comedianta Josefa María de Jesús», p. 11). Lo más notable es que este manuscrito atribuye la obra a Claramonte y usa como título principal *El infanzón de Illescas*, aunque presenta un texto más deturpado. Su texto se vincula con una edición aparecida con el título de *El infanzón de Illescas* y atribución a Lope de Vega, que se publicó en su *Parte XXVII extravagante*. Supuestamente publicada en Barcelona en 1633, encubre una edición sevillana del impresor Manuel de Sande de 1633 o poco antes. Conviene señalar que Cantalapiedra asigna a una copia desglosada de esta edición una sigla diferente a la del volumen general en el apartado de siglas usadas (pp. 34-35), lo que, unido a una errata en la descripción de la desglosada («Parte XVII [sic]», p. 34), puede dar a entender erróneamente al lector que nos encontramos ante dos testimonios diferentes cuando son ejemplares distintos de la misma edición. Una de las pocas tachas que se puede atribuir a la presente edición es que no presenta en su prólogo la completa tradición textual de esta comedia ni una propuesta de *stemma*: hay que esperar al mencionado apartado de siglas para ver la lista completa de testimonios, que se completa con tres ediciones sueltas atribuidas a Calderón y una edición en su falsa *Quinta parte* de 1677 (que forman otra rama textual separada de los testimonios anteriores).

Cantalapiedra señala con acierto que, por referencias internas del texto y su estructura métrica, *El rey don Pedro en Madrid* probablemente se escribió entre 1608 y 1618, y no entre 1623 y 1626 como propuso Kirby. Cantalapiedra supone que Claramonte hubo de representar la comedia con su propia compañía antes de venderla a Juan Acacio, por lo que sitúa la composición de la obra más concretamente «hacia 1608-1612» (p. 10). Dadas las dudas que me parece que todavía existen en torno al momento en que Acacio se hizo con el texto, me parece más prudente por

ahora fijar el rango de 1608-1618 para la fecha de composición de la obra. El elevado porcentaje de romance (57%) y el bajo porcentaje de redondillas (menos del 11%), junto con la ausencia de quintillas, incluso invitaría a pensar en una fecha más cercana a la segunda mitad del rango que a la primera, aunque la cronología de la obra de Claramonte es todavía, en gran medida, un problema por dilucidar.

En los dos siguientes apartados del prólogo, Cantalapiedra demuestra cómo Cotarelo y Menéndez Pelayo se equivocaron al pensar que el manuscrito de la BNE incluye añadidos o refundiciones de una versión anterior. Asimismo, resalta los prejuicios de ambos filólogos en contra de Claramonte y los errores que subyacen a su atribución de *El rey don Pedro en Madrid* a Lope. El apartado de «Comedias en la órbita del RDPM» (pp. 21-25) traza un sucinto panorama de algunas obras de Claramonte y otros dramaturgos españoles y europeos que tejen una red relacional con *El rey don de Pedro en Madrid* a partir de personajes o temas en contacto, sobre todo la figura del rey don Pedro y el modelo del mal señor rural. Esto prepara el enfoque abarcador de los restantes apartados, centrados en la estructura métrica de la comedia (con un útil resumen métrico del conjunto de obras de Claramonte), en una bibliografía comentada del dramaturgo, en una lista de sus obras perdidas o de dudosa atribución, y en un listado de aquellos nuevos títulos que Álvaro Cuéllar y Germán Vega han atribuido total o parcialmente a Claramonte a partir de la estilometría. Aquí el lector encontrará una plétora de información (a veces un poco confusa por el empleo de diversos signos en cada entrada bibliográfica para estructurar los tipos de datos y sus fuentes). En la bibliografía de Claramonte se incluyen algunos títulos que se le han atribuido en testimonios de época o en propuestas filológicas modernas (como *El infante de Aragón*, *El honrado por su sangre*, *El condenado por desconfiado* o *La venganza de Tamar*, por citar algunos casos), pero cuya paternidad claramontiana queda descartada por la estilometría léxica. Este hecho se indica en dichos casos, por lo que el lector debe tenerlo en cuenta al emplear el listado bibliográfico. Hay también algún despiste menor (comprensible por el volumen de datos), como identificar como copistas de un manuscrito de *Púsoseme el sol, saliome la luna* a «los hermanos Martínez de Mora, Francisco y Diego» (p. 57), pues no existe ningún Francisco Martínez de Mora.

La edición en sí está compuesta de cuatro partes: el texto de la comedia, con notas a pie de página (pp. 89-192); un primer apéndice titulado «& Continuación de los cotejos» (pp. 193-256); un segundo apéndice titulado «Notas complementarias»

(pp. 257-286); y el aparato de variantes textuales (pp. 287-340). Las notas a pie de página (más de quinientas) y su continuación en el primer apéndice (casi cuatrocientas) forman una unidad que constituye la mayor aportación de esta edición. En estas notas Cantalapiedra recoge pasajes paralelos, usos léxicos, simbólicos o dramáticos —la citada «telaraña [...] textual y teatral» (p. 25)— del resto de la producción del escritor murciano que sirven para apoyar la autoría clarumontiana de *El rey don Pedro en Madrid*. Aquí el lector encontrará un caudal de información que puede ser muy útil para quien quiera rastrear usos literarios o dramáticos de Claramonte en otras obras, sobre todo por la facilidad de búsqueda de términos que permite el que se trate de una edición digital. Hay toda una serie de ejemplos que sirven para apuntalar la autoría de Claramonte del texto, aunque también, como señala Germán Vega en su prólogo (p. 7), algunas entradas menos útiles en este sentido por aludir a tópicos literarios coetáneos. Por ejemplo, son significativos los paralelismos vinculados al verso «¡Mal haya el hombre que en tejados fía!» (v. 2260), mientras que realmente nada aporta un pasaje paralelo sobre los ojos como el aducido para los vv. 1873-1874: «[...] y clavaré en mi popa / por farol su cabeza, y por sus ojos / saldrá la luz» (*El inobediente*, f. 169)» (p. 152). Una cuestión que debe tenerse en cuenta es que algunos de estos paralelismos se establecen con obras que no son de Claramonte según la estilometría (como *El honrado con su sangre* o *Los amantes de Teruel*, por ejemplo). Sin duda, la inesperada muerte de Cantalapiedra le impidió dedicar tiempo a revisar con calma esta parte del trabajo a partir de la versión más fiable y actualizada del corpus del murciano. Esto no resta utilidad a toda la información que reúne este doble aparato de conexiones con el mundo dramático de Claramonte.

El apéndice de «Notas complementarias» ofrece notas filológicas para términos y expresiones que no se emplean actualmente, aclaraciones de referencias culturales, observaciones sobre usos métricos y teatrales, y otros comentarios similares. El trabajo es sistemático y riguroso. Alguna nota sobra (por ejemplo, la nota al apellido Acebedo del v. 778, que alude a un poeta así apellidado que nada tiene que ver con el contexto, o la nota a «Chipre» del v. 2395, que solo recoge algunos pasajes referidos a esta isla en otros escritores áureos) y alguna necesitaría revisarse. Así, cuando el personaje se Elvira se queja del acoso del infanzón el día que la vio en Madrid, ella refiere que fue «para mis cuidados / día de san Bernabé / el día de Santiago» (vv. 352-354). La nota solo da las fechas para la fiesta de cada santo («El 11 de junio y el 25 de julio», p. 260). En realidad, la fiesta por la que había acudido

Elvira a Madrid era la del uno de mayo, la de Santiago el Verde —relacionada con la celebración el 3 de mayo de los santos Felipe y Santiago (el Menor y no el Mayor, cuya fiesta es la de julio)—. El juego de palabras de Elvira radica en que, por la pesadez de la insistencia amorosa del infanzón, «nunca vi día tan largo» (v. 350) y por eso la fiesta de Santiago el Verde se convirtió en «día de san Bernabé»: antes del cambio del calendario juliano al gregoriano, el solsticio de verano coincidía con el día de san Bernabé (y no con el de san Juan, como sucede desde entonces); era, por lo tanto, el día más largo del año, asociación que permaneció en el refranero pese al cambio de calendario. Estas notas son las más útiles para un lector actual al iluminar el sentido del texto, por lo que quizá hubiera sido mejor colocarlas a pie del texto de la comedia para complementar su lectura y reunir en un único apéndice las referencias a casi dos mil pasajes paralelos. Sin embargo, dado el enfoque de esta edición en el problema de la autoría, se entiende perfectamente la decisión de Cantalapiedra de optar por esta distribución.

Como ya he indicado, se edita, con modernización de ortografía y puntuación (con alguna decisión cuestionable, como editar el «un hora» del v. 184 como «un[a] hora»), el testimonio base, el manuscrito MSS/16639 de la BNE, que no tiene graves problemas textuales. Las variantes de los restantes testimonios se recogen en el aparato final, cuyo único problema es que no presenta un formato consistente: combina entradas en forma de aparato positivo y otras en forma de aparato negativo. Esto no imposibilita que el lector vea las variantes de los distintos testimonios, pero la falta de coherencia supone un escollo para el filólogo interesado y puede despistar en varias ocasiones. Por ejemplo, en la entrada del aparato para el v. 89 se lee «A las que perlas bajan > las que perlas van, *B las perlas que van*» (p. 289). Aquí en realidad se combina una variante textual propiamente dicha, la que presenta el testimonio *B*, con una indicación de la corrección *in itinere* hecha por el copista del manuscrito *A*; el lector debe inferir que la lectura «las que perlas van» es la que también recoge el resto de los testimonios. Hubiera sido mejor decantarse por un único sistema formal y aplicarlo de manera rigurosa a todo el aparato.

En cuanto al texto de la edición, su aportación más interesante es la decisión de Cantalapiedra de incluir una serie de signos para marcar diferentes rasgos de la materialidad del testimonio base: cambios de actos, pasajes enjaulados simples y dobles, correcciones del texto por el copista y cambios de folio. Esto permite al lector hacerse una mejor idea del grado de modificaciones que pudo haber sufrido el texto

durante su vida escénica. Las marcas de cambio de folio y de correcciones de Francisco de Henao (que se detallan en el aparato de variantes, como se ha visto), sin embargo, no aportan nada sustancial a la lectura y podrían haberse suprimido sin problema. En cuanto al texto en sí, está bastante limpio en general, aunque también se detectan una serie de erratas que sin duda hubiera visto y corregido Cantalapiedra de haber tenido tiempo para revisar con calma su edición. Así, una errata que se repite en diferentes lugares es emplear un «qué» con tilde en oraciones interrogativas o exclamativas, como si fuera un pronombre, cuando funciona como conjunción y, por lo tanto, debe ser átono: por ejemplo, «¿Qué* ya está en Madrid?» (v. 797; véase también los casos de los vv. 231, 735, 1153, 2162 y 2323). De manera similar, el «Mas» del v. 451 debería editarse sin tilde, pues aquí es conjunción y no adverbio, y hay algunas mayúsculas o minúsculas incorrectas (vv. 625, 775, 922, 923, 1055, etc.). También creo que el texto se beneficiaría de una revisión sistemática de la puntuación, pues hay algún caso de coma entre sujeto y predicado (por ejemplo, en los vv. 2168, 2185 o 2836), de coma que falta (por ejemplo, al final de los vv. 139 y 607) o de coma que sobra (vv. 211, 291, 1013, etc.). Las acotaciones que señalan que algún personaje abandona el escenario no están separadas de los versos y centradas como el resto de las acotaciones, sino que se colocan al final de la intervención, al igual que sucede con alguna acotación de acción y con las marcas de los apartes. Hay asimismo algún desajuste ocasional en la disposición de los versos partidos entre intervenciones de distintos personajes.

En definitiva, la presente edición es una bienvenida aportación a la bibliografía sobre *El rey don Pedro en Madrid*, la obra dramática de Claramonte y el teatro áureo en general. Los detalles que quedarían por pulir y que he señalado en esta reseña hacen más dolorosa la inesperada pérdida de Fernando Cantalapiedra, quien no pudo acabar su edición como hubiera querido a causa de su enfermedad. Queda, sin embargo, un trabajo póstumo que aporta un rico caudal de casi dos mil pasajes paralelos que conectan sólidamente *El rey don de Pedro en Madrid* con la pluma de Claramonte. Nos encontramos ante una de las mejores piezas de este dramaturgo, tan irregular —todo hay que decirlo—, pero todavía tan necesitado de una justa recuperación filológica. Su notable aparato simbólico, su interesante uso del personaje de la sombra y su desarrollo dramático convierten a este drama en uno de los títulos más destacables del teatro áureo español.