

Alejandro García Reidy

Hagiografía y militancia católica en San Carlos, nueva comedia atribuida a Andrés de Claramonte

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 8, 235-253

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alejandro García Reidy

HAGIOGRAFÍA Y MILITANCIA CATÓLICA EN *SAN CARLOS*, NUEVA COMEDIA ATRIBUIDA A ANDRÉS DE CLARAMONTE

Resumen: Este trabajo supone un primer acercamiento a la obra *San Carlos o Las dos columnas de Carlos*, un drama hagiográfico de la segunda década del siglo XVII que no ha recibido hasta la fecha la atención de la crítica, principalmente porque se desconocía el nombre del dramaturgo que la escribió. Sin embargo, la reciente atribución de esta comedia a Andrés de Claramonte, un interesante dramaturgo de principios del siglo XVII, invita a recuperar esta obra y a situarla en su contexto autorial y literario específico. En primer lugar, sitúo la obra en la tradición de las biografías sobre San Carlos Borromeo que aparecieron en Europa entre finales del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII, prestando especial atención al caso de España. En segundo lugar, estudio esta obra desde la perspectiva del género dramático al que pertenece, la comedia hagiográfica barroca, analizando rasgos tales como la construcción de la acción y la tipología de los protagonistas, y estableciendo puntos de contacto con la dramaturgia de Andrés de Claramonte. Por último, estudio también el componente propagandístico presente en esta obra, en la que la crítica al protestantismo se imbrica con la exaltación de la política militante del imperio español.

Palabras clave: Andrés de Claramonte, San Carlos Borromeo, San Carlos, Género dramático, Ideología

Title: Hagiography and Catholic Militancy in *San Carlos*, A New Play Attributed to Andrés de Claramonte

Abstract: This paper is meant to be a first approach to the play *San Carlos o Las dos columnas de Carlos*, a hagiographic drama from the second decade of the Seventeenth Century that has not received attention from critics until now, mainly because the name of the playwright who wrote it was unknown. However, the recent attribution of this play to Andrés de Claramonte, an interesting playwright from the beginning of the Seventeenth Century, invites us to recuperate it and locate it in its specific authorial and literary context. Firstly, I place the play in the tradition of the biographies of Saint Charles Borromeo that appeared in Europe between the end of the Sixteenth Century and the first decades of the Seventeenth Century, paying special attention to the situation in Spain. Secondly, I study this play from the perspective of the dramatic genre it belongs to –the baroque hagiographical drama–, analyzing characteristics such as the construction of the action or the typology of the main characters, and establishing points of contact with the dramaturgy of Andrés de Claramonte. Finally, I also study the propagandistic component present in this play, in which the criticism of Protestantism is interwoven with the exaltation of the militant politics of the Spanish empire.

Key words: Andrés de Claramonte, Saint Charles Borromeo, San Carlos, Dramatical genre, Ideology

ANDRÉS DE CLARAMONTE Y LA COMEDIA RELIGIOSA

Cuando Lope de Vega empezó a escribir para el teatro comercial, a partir de la década de 1580, ya se habían sentado las bases de la especialización entre los poetas que se encargaban de componer comedias y los actores profesionales que las adquirían para representarlas, práctica que se consolidó aún más con el paso de los años¹. Sin embargo, nunca desapareció de la escena española barroca la figura del actor-*autor* que, a la manera de Lope de Rueda en el Renacimiento, no sólo se ganaba la vida como representante profesional al servicio de un autor de comedias o al frente de su propia formación, sino que también aprovechaba sus dotes literarias para escribir obras dramáticas, tanto extensas (comedias, dramas y autos sacramentales) como breves (loas, bailes, jácaras, etc.). Andrés de Claramonte ocupa un lugar destacado entre estos hombres del siglo XVII que conjugaban su faceta como actores con la de poetas dramáticos, tanto por el número de piezas que escribió y la calidad de alguna de las mismas como por su estrecha vinculación profesional con los escenarios a lo largo de toda su vida, en calidad de actor, director de compañía propia y poeta dramático. Como sucede con prácticamente todos los dramaturgos de los Siglos de Oro, el teatro de Claramonte plantea problemas de atribución y de cronología. El *corpus* dramático del murciano comprende actualmente dos autos sacramentales, dos loas y diecisiete comedias que a día de hoy se consideran suyas, a las que hay que añadir una serie de comedias de autoría disputada o que se consideran perdidas². En cuanto a los límites cronológicos de su producción –muy poco seguros, por otra parte–, se sitúan aproximadamente en torno al período de 1604-1623.

Entre las diecisiete comedias de Claramonte conocidas hasta la fecha, cinco son de carácter religioso: dos son de temática bíblica (*El mayor rey de los reyes* –inspirado en los tres Reyes Magos– y *El inobediente o La ciudad sin Dios* –basada en la historia veterotestamentaria de Jonás–) y tres son vidas de santos (*El Tao de San Antón*, *Púsoseme el sol, salíome la luna* –acerca de la vida de Santa Teodora– y *El gran rey de los desiertos*, *San Onofre*), un número destacado dentro de la producción del dramaturgo, como ya destacó en su día Leavitt³. El interés de Claramonte hacia la comedia religiosa se mantu-

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

² Las dificultades que ofrece el *corpus* dramático de Andrés de Claramonte por el número de comedias de atribución discutida han sido puestas de relieve con frecuencia por la crítica. Para una perspectiva general de la producción teatral de Claramonte y los problemas de atribución, pueden tomarse como punto de partida los catálogos de Rodríguez López-Vázquez (1991: 126-130) y Urzáiz Tortajada (2002: 254-259).

³ Para Leavitt, este importante número de comedias religiosas se explicaría por cuestiones biográficas: “The well-known piety of Claramonte probably being responsible for such a preponderance of religious

vo constante a lo largo de su carrera: *El tao de San Antón* pertenece a la primera década del siglo XVII, mientras que *El inobediente* es de hacia 1610, *Púsoseme el sol, salióme la luna* es de hacia 1615-1620 y *El gran rey de los desiertos*, *San Onofre* es anterior a 1620, según las dataciones de Rodríguez López-Vázquez (1987: 188-189; 1985: 47). La comedia de tema religioso se presenta, por lo tanto, como un pilar fundamental de la escritura dramática de Andrés de Claramonte, cuya obra no teatral también refleja este interés por lo religioso, siendo la *Letanía moral* y el *Fracmento a la Purísima Concepción de María* la mejor muestra de ello.

A estas comedias hay que añadir ahora *San Carlos* (que figura también mencionado algunas veces con el título alternativo de *Las dos columnas de Carlos*, presente al final del tercer acto), una comedia hagiográfica que hasta la fecha no se había relacionado con Andrés de Claramonte, pero que le pertenece, como he mostrado por extenso en otro trabajo⁴. Actualmente se conoce una sola copia –no autógrafa– de esta obra, conservada en un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 15621. El análisis de los usos métricos de *San Carlos*, por su parte, permite fecharla tentativamente hacia 1615-1620, años que conforman lo que Rodríguez López-Vázquez (1984: 50; 1985: 24) considera la segunda etapa de la producción de Claramonte⁵. En las páginas que siguen me propongo ofrecer un primer acercamiento a esta comedia, desconocida hasta la fecha para quienes han abordado el teatro de Andrés de Claramonte. A tal efecto, daré cuenta brevemente del contenido de la comedia y de las fuentes que pudo emplear el dramaturgo murciano, centrándome, a continuación, en cómo la construcción de la acción y de los protagonistas de la obra se ajusta a la dramaturgia de Claramonte y a las convenciones estéticas e ideológicas del género al que pertenece, esto es, el drama hagiográfico.

LA DRAMATIZACIÓN DE LA VIDA DE SAN CARLOS BORROMEIO

Todas las comedias religiosas de Claramonte conocidas hasta la fecha se caracterizan por situarse en un marco espacial exótico y lejano en el tiempo, elementos idóneos

subjects” (1931: 83). Entre las comedias cuya atribución a Claramonte es dudosa o de las que sólo conocemos los títulos por referencias en documentos de la época, también figuran obras de tema religioso. Rodríguez López-Vázquez (1991: 130) ha sugerido la posibilidad de que *La milagrosa elección de San Pío V*, atribuida tanto a Agustín Moreto como a Juan Pérez de Montalbán, pudo haber sido compuesta por Claramonte. La comedia hagiográfica *La esclava del cielo, Santa Engracia*, conservada manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 15705), es atribuida a Claramonte en un traspaso de comedias fechado en 1620 (cf. Reyes Peña, 1997). Por último, otras dos comedias que no han llegado hasta nosotros, tituladas *Santa Cecilia* y *La capitana del cielo*, figuran en un repertorio de 1624 como obras de Andrés de Claramonte (cf. Bolaños Donoso 2006: 84-85).

⁴ Dicho trabajo, “Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos* o *Las dos columnas de Carlos*”, saldrá publicado próximamente en la revista *Criticón*, y en él expongo las razones que, a partir del estudio de documentación de la época y del análisis métrico de la comedia, me llevan a atribuir esta obra a Claramonte.

⁵ A mi artículo remito para todo lo referido a cuestiones de autoría, bibliografía y datación de la comedia, centrándome ahora en el estudio del contenido de *San Carlos*.

para desplegar los recursos espectaculares característicos del género⁶. A la hora de escribir *San Carlos*, no obstante, Claramonte se fijó en una historia mucho más próxima tanto geográfica como cronológicamente. La comedia dramatiza algunos episodios de la vida de San Carlos Borromeo, sobrino del Papa Pío IV, obispo de Milán entre 1565 y 1584 y uno de los más celosos defensores del catolicismo en su lucha contra el reformismo protestante, como puso de manifiesto su activa participación en el último tramo del Concilio de Trento y el vigor con el que aplicó la reforma tridentina. Desempeñó también un importante papel en el ducado de Milán durante casi veinte años, un escenario fundamental en el juego de luchas políticas y religiosas del tablero europeo en el que España jugó un papel protagonista⁷. Nacido el 2 de octubre de 1538 en el castillo de Arona, Carlos Borromeo perteneció a lo más granado de la nobleza italiana. Se encaminó desde tierna edad por el sendero de la Iglesia al ser el segundo hijo varón de la familia, y a los doce años recibió la tonsura. Tras cursar estudios en Milán y Pavía y obtener el grado de doctor, marchó a Roma, donde el nuevo pontífice, su tío Giovanni Angelo Medici, le otorgó importantes cargos en el gobierno vaticano pese a su juventud, confianza que se manifestó plenamente cuando tuvo un papel relevante en las últimas sesiones del Concilio de Trento, celebradas desde 1562. Ese mismo año falleció sin descendencia su hermano mayor y Carlos, contra el parecer de muchos familiares, se negó a casarse para perpetuar la línea sucesoria, ordenándose sacerdote en secreto. En 1563 fue nombrado obispo de Milán y se consagró con energía a mejorar el estado del clero y del pueblo, catequizándolo constantemente, fundando diversas congregaciones y visitando diversas zonas de su arzobispado, muchas veces a pie y penetrando en territorios protestantes. Su celo reformista lo llevó a enfrentarse en 1567 al poder civil de Milán por cuestiones de competencias, polemizando con el senado milanés y el gobernador de la ciudad, el Duque de Alburquerque. Dos años después sufrió un intento de asesinato por parte de algunos sacerdotes de la Orden de los Humillados, quienes se oponían a sus reformas de las órdenes religiosas. También dedicó Carlos Borromeo muchos esfuerzos y todos sus recursos económicos a los más necesitados durante el episodio de hambre y carestía que padeció Milán a finales de la década de 1560; y cuando entre 1576 y 1578 se extendió la peste por la ciudad, no dudó en mantenerse al lado de los enfermos, curándolos y administrándoles los sacramentos. La actividad militante y entregada de Carlos se mantuvo firme durante los años siguientes, hasta que enfermó en octubre de 1584. Murió en Milán en la noche del 3 al 4 de noviembre, a los cuarenta y seis años de edad. El proceso de santificación no tardó mucho en ponerse en marcha y, tras su beatificación en 1602 y el proceso informativo pertinente, Pablo V lo canonizó el 1 de noviembre de 1610.

Tras la muerte de Carlos Borromeo, no tardaron en divulgarse noticias sobre milagros y hechos de su vida, los cuales se hicieron conocidos por medio de oraciones fúne-

⁶ Las comedias hagiográficas del dramaturgo murciano conocidas hasta hoy, situadas todas en los primeros siglos del cristianismo, transcurren principalmente en Egipto, salvo *El inobediente* y *El mayor rey de reyes*, que se localizan en el Levante y la región de Persia respectivamente.

⁷ Existe una nutrida bibliografía sobre la vida y obras de San Carlos Borromeo. Como muestra, véanse los trabajos de Sala (1857-1862) y Deroo (1963), así como los estudios recogidos en VV.AA. (1986) y en Headly y Tomaro (1988).

bres, biografías, poemas épicos y representaciones pictóricas⁸, aunque su canonización en 1610 motivó la publicación de las obras más importantes sobre su vida. Así, cuatro importantes biografías –amén de oraciones, sucintas relaciones de milagros o tratados sobre la doctrina del santo– fueron publicadas en Italia en ese mismo 1610: Vittorio Benacci publicó su *Vita del beato Carlo Cardinal Borromeo. Canonizato solemnissimamente in Roma dalla santità di N. Sig. Papa Paolo Quinto* (Bologna: Vittorio Benacci); Agostino Valier publicó su *Vita del beato Carlo Borromeo, cardinal di Santa Prassede & arcivescovo di Milano* (Milán: [s. i.]); el español Francisco Peña publicó su *Relatione sommaria della vita, santità, miracoli & atti dell canonizatione di S. Carlo Borromeo* (Roma: Stamperia della Camera Apostolica) y Giovanni Petro Giussani publicó su *Vita di San Carlo Borromeo Cardinale del Titolo di S. Prassede Patritio & Areivescovo di Milano* (Brescia: Francesco Tebaldino). La de Giussani es la más completa de todas y contó con varias reediciones en los años siguientes a su primera aparición (1613 en Milán, Brescia y Venecia; 1615 en Venecia; 1620 en Brescia, etc.). La influencia de San Carlos y su reforma también se dejó notar en España, especialmente en los seminarios que se fundaron inspirados por sus principios de disciplina (cf. Martín Hernández 1986: 461-491). Aunque la gran devoción popular por San Carlos no se extendió en España hasta mediados del siglo XVIII (cf. González Novalín 1988: 193-204), desde 1609 comenzaron a circular obras en español sobre la vida del santo, derivadas todas ellas de las biografías italianas existentes. Simón Díaz (1977: 421-480) da cuenta de cinco biografías publicadas en España hasta la mitad del siglo XVII: una anónima publicada en Sevilla en 1609; una compuesta por Rafael de Miralles y publicada en Zaragoza en 1616 (reeditada en la misma ciudad en 1618); una traducción de la biografía italiana de Francisco Peña, impresa en Sevilla en 1619; la magna biografía realizada por Luis Muñoz y publicada en Madrid en 1626, y una biografía escrita por Fernando de Ballesteros y Saavedra y publicada en Alcalá de Henares en 1642⁹.

Es difícil precisar con exactitud cuál de estas biografías sirvió a Claramonte como fuente para su comedia. A favor de la versión española de la biografía de Francisco Peña están la fecha y el lugar de publicación: escrita antes del otoño de 1617 (su aprobación está fechada en septiembre de dicho año), salió de la imprenta sevillana de Juan Serrano de Vargas y Urreña a finales de 1618 (aunque en la portada rece el año 1619). Estos datos encajan con el contexto biográfico en el que Claramonte escribió su comedia: el dramaturgo residió en Sevilla desde al menos 1617, tras retirarse de la dirección de compañías

⁸ Ya en 1588 Augustino Valerio publicó una *Vita* de Carlos Borromeo (*Caroli Borromei S.R.E. presbyteri cardinalis tituli sanctae praxedis, archiepiscopi Mediolani, Vita*, Amberes, Christopher Plantini). Un caso curioso de biografía literaria es el de la *Borromeide*, escrita por Giovanni Francesco Bonomi y publicada en Milán en 1589, un poema épico latino en cuatro cantos de inspiración virgiliana que refiere la vida del santo como si se tratara de una lucha épica entre las fuerzas del bien y las del mal (cf. Cattaneo y Navoni, 1984). Respecto a la difusión de la vida y milagros de San Carlos Borromeo por medio de la pintura, la mejor muestra la encontramos en los dos ciclos de *Quadroni* que alberga la catedral de Milán: el primero, titulado *I fatti della vita del beato Carlo*, consta actualmente de veintiocho pinturas y se comenzó en 1602; el segundo ciclo, titulado *I miracoli di San Carlo*, constó originalmente de veinticuatro pinturas hechas entre 1609 y 1610.

⁹ Simón Díaz no pudo localizar ejemplares de las dos biografías más tempranas. Sobre este aspecto de la recepción de la vida de San Carlos Borromeo en España, véase el estudio de Álvaro Hueriga (1988: 179-191).

de actores, y, de acuerdo con la métrica de la comedia, compuso *San Carlos* hacia el período de 1615-1620¹⁰. De haber utilizado esta biografía, cabría retrasar la fecha de composición de *San Carlos* hasta 1619. A favor de la biografía de Francisco Peña está el hecho de que incluye los principales episodios de la vida de San Carlos que se dramatizan en *San Carlos*¹¹. No obstante, hay un par de detalles de la biografía de Giovanni Petro Giussani publicada en 1610 que no se incluyen en la obra de Peña y que parecen hallar eco en la comedia de Claramonte¹². Por consiguiente, no puede descartarse que Claramonte hiciera uso del libro de Giussani a la hora de escribir su comedia: siendo ésta la biografía del santo más importante (sirvió, por ejemplo, como base de la principal biografía en español, realizada en 1626 por Luis Muñoz), es posible que un ejemplar llegara a manos del dramaturgo murciano, especialmente en una ciudad como Sevilla, donde la publicación de dos biografías sobre San Carlos Borromeo muestra que había un público interesado en la figura del santo milanés¹³. Con todo, como ocurre con tantos otros casos de comedias hagiográficas, el dramaturgo tenía que ser capaz de transformar los elementos biográficos tomados de las fuentes manejadas en materia dramática que se adecuase a las convenciones del género y que funcionase sobre el escenario.

Dado que esta comedia ahora atribuida a Claramonte es apenas conocida, pasaré a presentar brevemente los principales episodios que configuran la acción de *San Carlos*. El primer acto¹⁴ comienza con un motivo empleado por Claramonte en otras comedias suyas: el sueño premonitorio. En Roma, el Papa Pío IV tiene una visión en sueños en la que el arcángel San Miguel se enfrenta, con la ayuda de Carlos V y Carlos

¹⁰ Para el análisis métrico de *San Carlos* y su utilidad para fechar la comedia, véase mi artículo citado anteriormente en nota.

¹¹ Por ejemplo, se encuentran en la versión castellana de la biografía de Peña referencias a la aparición de un rayo de luz al nacer Carlos; la frugalidad con la que vivió; la castidad que le caracterizó, llegando a negarse a hablar con mujer que no fuese familiar suyo, y siempre ante la presencia de terceras personas; la ayuda que prestó a los pobres y mendigos cuando la peste asoló Milán, llegando a fundir la plata de su casa para acuñar moneda y a convertir todas las telas que había en su casa en ropa para los más necesitados; o su visita a pie de su archidiócesis, encontrándose en más de una ocasión con bandidos y llegando a adentrarse en la zona dominada por los grisones; el intento de asesinato por parte de un miembro de la Orden de los Humillados. Todos ellos son episodios dramatizados o nombrados en *San Carlos* (he consultado la versión digitalizada del ejemplar de esta obra conservado en la biblioteca de la Universidad de Granada con la signatura BHR/A-016-388).

¹² Por un lado, en la *Vita* de Giussani se indica que San Carlos intercedió a favor del clérigo que intentó asesinarle, detalle que figura también en la comedia, pero no en la versión de Francisco Peña. La segunda posible influencia de la *Vita* se halla en un episodio en el que la antagonista femenina intenta seducir a Carlos disfrazada de cardenal, lo que causa que los criados de Carlos, desconocedores del engaño, tachen abiertamente al falso cardenal de homosexual. Tal vez (y ésta es sólo una hipótesis) este episodio estuviera inspirado por un pasaje de la *Vita* en el que se da cuenta de cómo algunos familiares de San Carlos intentaron desprestigiar a un consejero espiritual del santo acusándolo de haber cometido el pecado nefando con un pajeillo, episodio que no figura en ninguna de las otras biografías consultadas (cf. Giussani 1610: 18-22).

¹³ La fijación de las fuentes usadas por Claramonte para componer *San Carlos* queda también a expensas de la posible localización en el futuro de ejemplares de las biografías del santo publicadas en español en 1609 y 1616, cuya consulta tal vez arrojará luz sobre su posible uso por parte del dramaturgo murciano.

¹⁴ En el manuscrito se emplea el término “Jornada” para denominar las dos primeras macrosecuencias de la comedia, mientras que la tercera figura como “Acto”.

Borromeo, a Luzbel, quien apoya a Lutero y el Duque de Sajonia en su lucha contra la Iglesia. El Papa entiende al despertar que su sueño ha sido una premonición divina de que su sobrino Carlos será un pilar fundamental en la defensa contra Lutero. El pontífice ordena entonces que alguien parta inmediatamente a Milán para impedir el matrimonio que había concertado para su sobrino con Firmia Farnesio, Marquesa de la Florela, y ordenarlo en cambio obispo de Milán. En esta ciudad Carlos recibe a su prometida, la marquesa Firmia, que ha acudido acompañada por su primo, el duque Esforcia, y que al ver por vez primera a Carlos se enamora locamente de él. Sin embargo, éste recibe las cartas del Papa y lee emocionado que se le ha otorgado el capelo cardinalicio. Entretanto, el duque Esforcia, que está enamorado de su prima, traza con su criado Nieve un plan para envenenar a Carlos a través de una fingida carta de Firmia, pero Carlos la rasga al recibirla como muestra de que pretende evitar todo tipo de tentaciones femeninas. Poco después, Firmia, que espera ilusionada ver de nuevo a su prometido, observa sorprendida que Carlos sale a recibirla vestido de cardenal. Carlos le informa de que el Papa le ha nombrado purpurado y que ofrece a la marquesa la mano de su hermano Federico como compensación, pero Firmia estalla en furia y le recrimina que abandone su amor. Carlos, pese a los intentos de Firmia por retenerlo, se marcha para iniciar una nueva vida.

El segundo acto se inicia un año más tarde. Carlos se ha retirado a una villa en medio de los bosques milaneses para estudiar y poder refutar los argumentos de Lutero, pues tiene intención de convocar un concilio en Trento. Firmia acude a la villa haciéndose pasar por un cardenal e intenta seducirlo, pero Carlos termina por descubrirla y se arroja a una fuente para evitar tentaciones. La marquesa, para vengarse, acude a su primo, el duque Esforcia, y le cuenta que el cardenal la ha deshonrado, por lo que el duque no tiene más elección que limpiar su honra matando a Carlos. Para conseguirlo decide ayudar a fray Jerónimo, un clérigo de la Orden de los Humillados que ha huido de los intentos de Carlos de reformar su orden y que busca vengarse del cardenal. Disfrazados de bandidos, Firmia, el duque Esforcia y fray Jerónimo secuestran a Carlos aprovechando un descuido suyo mientras recorre a pie los Alpes visitando su arzobispado. Sin embargo, Fripolín, criado gracioso de Carlos, logra salvarlo y huir con él hasta llegar a una posada. Allí descubre Carlos con horror que se encuentran en una zona de la Lombardía regida por adeptos a la causa protestante y se enfrenta al hostelero, pero se encomienda a Dios y, junto con su criado, huye volando por el aire.

El tercer acto se desarrolla, días después, en la casa milanesa de Carlos Borromeo, quien cuida a los pobres y desvalidos que padecen la peste que devasta la ciudad, caridad que le vale el apoyo del Duque de Albuquerque. Firmia, por su parte, soborna a un criado de Carlos para que envenene el oro potable que éste suele tomar, pero dos niños a los que el cardenal había dado de comer oyen sus planes y alertan a Carlos. Después de unas divertidas escenas entre Carlos y su criado Fripolín a cuenta de la excesiva generosidad del cardenal hacia los pobres, el cardenal recibe a una hipócrita Firmia, quien finge buscar su perdón. Carlos la obliga a probar del vaso que contenía veneno y que ha cambiado por un líquido inocuo, y la marquesa se desmaya de la impresión tras beber de un vaso que cree que contiene veneno. Carlos la reanima y entonces, para sorpresa de todos, un demonio comienza a hablar por boca de Firmia, declarándose causante

del odio de la marquesa hacia Carlos y de la peste que afecta a Milán. El cardenal expulsa al demonio del cuerpo de la marquesa, tras lo cual Firmia se despierta, ignorante de lo que ha acontecido. Acuden todos a rezar y dar gracias por lo que ha sucedido cuando fray Jerónimo aprovecha la ocasión para disparar al cardenal en su oratorio. La bala no hiere milagrosamente a Carlos, quien intercede a favor de su agresor e impide que se le ejecute. Tras este suceso un serafín se presenta ante Carlos y, tras elevarlo a las alturas, le hace besar una brasa de su costado para darle fuerzas para refutar a Lutero. Llega entonces a la ciudad Carlos V de camino al concilio de Trento y, al quedar a solas en su estancia, se le aparece al Emperador el arcángel San Miguel, quien le muestra las dos columnas que sustentarán su imperio: en la una está el Papa y en la otra Carlos Borromeo, quienes han vencido al Duque de Sajonia y a Lutero; ante esta visión, el Emperador promete adornar sus banderas con estas dos columnas. La comedia llega a su fin cuando ante el Emperador se presentan Carlos Borromeo junto con su hermano Federico y Firmia, a quienes va a desposar, y el duque Esforcia, quien es perdonado por Carlos V.

El conocedor del teatro de Claramonte habrá identificado en el anterior resumen de la trama de *San Carlos* toda una serie de rasgos propios de la dramaturgia del murciano. La presencia de escenas de acción, que incluyen intentos de asesinato con veneno; el gusto por los disfraces, aquí ejemplificado por Firmia y otros personajes en diversas ocasiones; la aparición de lo sobrenatural mediante la figura del demonio, que intenta tentar al protagonista; el empleo de elementos escenográficos espectaculares para sorprender al público, o el uso de presagios, como el sueño premonitorio que inicia la acción, son todos elementos y motivos dramáticos de los que se sirvió Claramonte a lo largo de su producción teatral, como describió Leavitt (1931: 83 y ss). Ahora bien, la elección de San Carlos Borromeo como protagonista de una comedia es sin duda meritoria por las dificultades que podía conllevar para un dramaturgo la adaptación de su vida al teatro. Como indica Elma Dassbach, “santos como el ermitaño o el místico, el gran teólogo o alto cargo eclesiástico han ocupado también un importante lugar en los relatos hagiográficos o representado un prominente papel en los logros de la iglesia, pero no han conseguido captar la imaginación de los escritores de comedias” (Dassbach 1997: 11). San Carlos Borromeo pertenece a la última categoría mencionada: su vida al frente de la archidiócesis de Milán se caracterizó por asuntos del gobierno de la Iglesia y la aplicación de las reformas del Concilio de Trento, elementos menos proclives a ser dramatizados que las grandes conversiones o milagros propios de los protagonistas de otras comedias hagiográficas. Este hecho no es novedoso: Claramonte muestra un especial interés en sus comedias religiosas por estos personajes poco corrientes, dado que dos de sus otros dramas hagiográficos, *El gran rey de los desiertos*, *San Onofre* y *El tao de San Antón* tratan sobre dos santos ermitaños. En el caso de *San Carlos*, Claramonte se preocupó por dar mayor densidad al personaje y a la acción, para así crear interés dramático y ofrecer una línea argumental sólida sobre la que pudieran sustentarse los tres actos de la comedia. Para lograrlo, Claramonte imbricó la materia biográfica verídica en torno a un argumento de su invención (inspirado en las noticias de la extrema castidad que rodearon la vida del santo), el cual le sirvió para dar forma dramática a distintos episodios de la vida del santo al tiempo que servía de elemento vertebrador y dinamizador de la acción.

La trama central sobre la que se sustenta la acción responde a un conflicto que surge de la imaginación del dramaturgo: la persecución a la que Firmia somete a Carlos desde el momento en el que éste recibe el capelo cardenalicio del Papa y anula su boda. Esta acción fabulada se estructura a partir de un motivo arquetípico de la Comedia Nueva: el de la amante despechada. Claramonte ya había empleado una variación del motivo como elemento desencadenante de la acción en *Púsoseme el sol, salióme la luna*, pero en *San Carlos* es empleado como motor de la acción durante toda la comedia y tiene un desarrollo dramático más complejo. A esta intriga principal se añaden una serie de episodios tomados de la vida del santo, tales como su castidad, cómo evitó en lo posible hablar en público con mujeres (a esto se hace referencia en el inicio del segundo acto, cuando Firmia tiene que disfrazarse de cardenal para poder hablar con Carlos, pues “es su razonamiento / tan casto y tan recatado / que le niegan sus porteros / a toda mujer”, fol. 19v)¹⁵; o el socorro que prestó a los milaneses más necesitados durante los períodos de hambre y carestía, cuando alimentó y vistió a miles de personas, entre otros muchos, para terminar de completar la fábula.

La introducción de una intriga amorosa es un rasgo presente en multitud de comedias hagiográficas de los Siglos de Oro, tanto cuando dicha intriga conforma la acción principal como cuando aparece como una intriga secundaria. El teatro religioso de Claramonte se caracteriza precisamente por recurrir a lances amorosos para construir el elemento fabulado de sus comedias, como ha señalado Hernández Valcárcel, para quien “Claramonte no sabe construir comedias religiosas sin la aparición de los tópicos de las comedias de capa y espada” (Hernández Valcárcel 1983: 60). Éste no es un rasgo exclusivo de Claramonte, pues la comedia hagiográfica barroca, con su mezcla de lo propiamente religioso con tramas amorosas y elementos del ámbito de la comedia, se presenta en su conjunto como “un auténtico *teatro de síntesis* en el Barroco español” (Aparicio Maydeu 1993: 148), en el que abunda también el uso de tramoyas para potenciar la espectacularidad visual de la obra. *San Carlos* participa así de los postulados fundamentales del drama hagiográfico¹⁶, articulándose en torno a una acción principal que se inspira en un motivo propio de las comedias urbanas (y en la que no faltan elementos cómicos)¹⁷, pero sin dejar de lado la voluntad de adoctrinamiento religioso y de exaltación de la vida del santo, en la que aparecen también toda una serie de motivos propios del ámbito de lo trágico. En este sentido, no hay en *San Carlos* esas escenas de horror y muertes en es-

¹⁵ Cito por mi transcripción del citado manuscrito Ms. 15621 conservado en la Biblioteca Nacional de España, modernizando la ortografía y la puntuación del texto original. Existe un error en la numeración presente en el manuscrito de la comedia, pues hay un folio sin numerar entre el fol. 33 y el fol. 34. En las citas sigo, con todo, esta numeración por ser la más accesible para el investigador que quiera acercarse a esta comedia.

¹⁶ Utilizo aquí el concepto de “drama” tal y como lo ha teorizado Oleza (1986: 252-254).

¹⁷ Aunque Leavitt (1931: 91) consideró que Claramonte apenas utilizó el personaje del gracioso en sus comedias, Rodríguez López-Vázquez (1998: 245-262) ha reivindicado esta figura en el teatro claromontiano. En *San Carlos* encontramos la figura del gracioso encarnado en el personaje de Fripolín, criado de Carlos que se mete a la religión junto con su señor y que presenta rasgos prototípicos del personaje, como la pereza, el hambre o el miedo. Además de tener un número respetable de intervenciones (suponen aproximadamente el 15% de los versos), es un personaje presente a lo largo de toda la obra, con intervenciones fundamentales para el desarrollo de la trama, como cuando salva a su señor de las manos de Firmia en los Alpes.

cena presentes en otras obras de Claramonte, pero sí que encontramos, por ejemplo, la figura de la mujer intrigante y esencialmente malvada, que recuerda en cierto modo el tipo de personaje femenino característico de las tragedias cultivadas por los dramaturgos de finales del siglo XVI, especialmente por Cristóbal de Virués; así como –en dos ocasiones– el motivo del envenenamiento, o el de la falsa acusación contra la castidad de uno de los personajes (en este caso, de un religioso). Son todos ellos elementos de la tradición dramática de corte trágico de los que se sirve Claramonte para tejer la tensión de la acción en *San Carlos*.

Claramonte, al introducir lances de comedia en sus otras obras religiosas, hace con frecuencia un uso muy laxo de las fuentes de las que se sirve. En dos de sus comedias hagiográficas, *El gran rey de los desiertos*, *San Onofre* y *El tao de San Antón*, minimiza Claramonte el peso de los relatos biográficos consignados por la tradición para dar mayor protagonismo a peripecias amorosas varias, en las que priman las relaciones triangulares, las traiciones, las separaciones y los reencuentros de personajes propios de la tradición de la novela bizantina de aventuras. Sólo en el caso de *Púsoseme el sol, salíome la luna* se ciñó Claramonte en lo esencial a la fuente que manejó. En el caso de *San Carlos*, no cae el murciano en los excesos inventivos de otras comedias, pues la acción principal se articula por medio de episodios verídicos de la vida del santo, como ya he señalado, logrando así un eficaz equilibrio entre elementos ficticios e históricos. Con todo, un rápido repaso a la distribución de la acción en los tres actos muestra hasta qué punto la comedia avanza al mismo ritmo que el conflicto entre Firmia y Carlos, y cómo además sigue una pauta convencional: el primer acto, muy poco dinámico, está dedicado por entero a presentar el “caso” al público, mostrando en escena a los principales protagonistas y sus rasgos esenciales (Carlos y su devoción por la Iglesia; Firmia y su apasionado amor por Carlos), así como el hecho que pone en marcha el conflicto entre los protagonistas (el aviso divino de la importancia que tendrá Carlos en la lucha contra el protestantismo). Este primer acto concluye con la ruptura tormentosa entre Carlos y Firmia. El segundo acto y la primera mitad del tercero dramatizan los sucesos que desarrollan el conflicto principal, los cuales aumentan de intensidad con el paso de las escenas (tentación y secuestro del cardenal en el segundo acto, intento de asesinato por partida doble en el tercero), con lo que se incrementa la tensión de la intriga. Finalmente, el desenlace del conflicto tiene lugar en los últimos trescientos versos de la obra, con la revelación de que las acciones de Firmia son debido a la influencia demoníaca, un final que concluye con dos escenas de gran aparato escenográfico (la aparición del arcángel hacia el que asciende el cardenal y la visión que tiene Carlos V de las dos columnas que sostienen su victoria sobre el protestantismo). Apertura, desarrollo y cierre de la acción de la comedia coinciden así con el inicio, progreso y conclusión del conflicto entre el protagonista y su antagonista femenina.

La elección de este conflicto amoroso como acción principal de la comedia también permite a Claramonte construir un personaje que tenga que enfrentarse a dos de los enemigos prototípicos de los protagonistas de las comedias hagiográficas: la Carne (el amor mundano que representa Firmia en la primera mitad de la comedia) y el Demonio (quien posee a Firmia y hace que tiente a Carlos e intente asesinarlo) (cf. Garasa, 1961). Carlos Borromeo sale siempre victorioso de estos enfrentamientos, unos conflictos que suponen en más de una

ocasión una victoria del santo también en el plano simbólico¹⁸. Junto con estos elementos, el protagonista termina de construirse con rasgos propios de otros tipos de santos de la Comedia Nueva, como el caritativo (cuando aparece llevando a un pobre enfermo a sus espaldas o cuando entrega los pocos bienes y ropas que le quedan a varios pobres que pasan por su casa pidiendo limosna) o el hacedor de milagros (cuando al final del segundo acto huye por los aires de sus enemigos o cuando consigue que dos pedazos de pan se conviertan en dos roscas enteras con las que alimentar a unos niños que le piden de comer). Claramonte tuvo que seleccionar aquellos episodios de la vida del santo que contenían elementos útiles desde el punto de vista dramático por su espectacularidad y que respondieran a motivos reconocibles por el público como propios del género (la caridad que caracterizó su vida, su milagrosa supervivencia a un disparo, etc.), y cuando no dispuso de suficientes episodios y peripecias reales no dudó en inventarlos, como ocurre, por ejemplo, con el intento de envenenamiento por parte de Firmia, que reproduce en cierto modo el intento de asesinato por bala de la escena siguiente. Tampoco dudó Claramonte en alterar la cronología y el contexto histórico de la vida de Carlos Borromeo para sacarle mayor rendimiento dramático, como comentaré más adelante en relación con el planteamiento ideológico de *San Carlos*.

Claramonte, por lo tanto, se inspiró para la acción principal de su comedia en las referencias hechas en las biografías del santo a la castidad que caracterizó su vida y a las tentaciones que le presentó del demonio para que pecara con mujeres. A partir de estos elementos verídicos concibió una historia de amor y celos que permitiera superar las limitaciones argumentales de la vida del santo e incorporar un conflicto que conformara una intriga coherente, que mantuviera el interés del público durante los tres actos de la obra. Para ello Claramonte recurrió a la libertad creadora que le concedía la verosimilitud poética frente a las limitaciones que impone la veracidad histórica, y su gran acierto es que supo integrar de forma efectiva el conflicto ficticio entre Firmia y Carlos Borromeo con hechos reales de la vida del santo. El acercamiento que Claramonte hizo a la vida de Carlos Borromeo y la solución dramática que diseñó evitó que cayera en uno de los defectos que la crítica ha destacado del teatro del murciano y que presentan muchas de sus comedias religiosas: “la incapacidad para elaborar un argumento con unidad interna y subordinación de asuntos” (Hernández Valcárcel 2004: 91). En *San Carlos*, por el contrario, nos encontramos con una verdadera unidad de acción, dado que todos los personajes principales de la comedia están relacionados de un modo u otro con el eje central de la obra. En la comedia no hay una intriga secundaria que guarde poca o nin-

¹⁸ No puedo detenerme en este punto, pero es interesante señalar que el simbolismo del amor sensual como veneno que se bebe en copa o que entra por la letra, utilizado por Claramonte en varias de sus comedias, tal y como ha estudiado Armas (1988: 3-19), aparece en el acto inicial y final de *San Carlos*: al final del primer acto Carlos Borromeo rasga una carta envenenada supuestamente escrita por Firmia y enviada por el duque Esforcia, un gesto con el que el protagonista marca su decisión de abandonar el amor mundano y entregarse en exclusiva al divino; en el tercer acto Firmia hace envenenar el oro potable que suele tomar Carlos, pero éste, alertado de lo sucedido, hace sustituirlo por un vino que, por contraste, se sirve en vaso de barro (“y pocas veces se diera / el veneno que da el oro / si con modesto decoro / siempre en barro se bebiera”, fol. 43v), bebida que sirve para expulsar de Firmia al demonio que lleva dentro. El simbolismo de las escenas es evidente, pues con los gestos de San Carlos de rasgar la carta y evitar el oro potable no sólo conjura los peligros que se ciñen sobre su vida, sino que demuestra su victoria moral sobre el amor mundano y los peligros que conlleva para el alma.

guna relación con la acción principal, una técnica dramática a la que Claramonte recurre con profusión en sus comedias, a veces con poca fortuna.

Esta unidad de acción es particularmente evidente cuando atendemos a la manera en la que Claramonte engarza las motivaciones que subyacen a los tres antagonistas principales de Carlos en un único hilo narrativo: Firmia, el duque Esforcia y fray Jerónimo. El núcleo central del conflicto dramático gira en torno a los personajes de Firmia y Carlos, y a este conflicto se unen sucesivamente los otros dos personajes. Por un lado, el duque Esforcia es presentado como rival amoroso de Carlos en el primer acto, donde, movido por los celos, sigue el consejo de su criado e intenta asesinar a Carlos con una carta envenenada. Este conflicto queda en suspenso hasta el segundo acto, cuando Firmia recurre a su primo para vengarse del cardenal. En este segundo acto el duque Esforcia presenta inicialmente una actitud de respeto y admiración hacia la vida de santidad que ha llevado Carlos al frente del arzobispado de Milán. Sin embargo, Firmia acusa falsamente al cardenal de haberla violado y reclama a su primo que asuma su responsabilidad como pariente y vengue la honra familiar. El duque Esforcia termina finalmente por creer la falsa acusación de su prima, movido por el pundonor familiar, y desde ese momento la ayuda a intentar asesinar a Carlos, con lo que este antagonista se integra en el conflicto central de la comedia e impulsa la acción. Al mismo tiempo, la enemistad que fray Jerónimo profesa contra Carlos Borromeo por sus intentos de reformar su orden es enlazada con la trama principal desde el momento en que el duque Esforcia decide recurrir a él y a los otros frailes rebeldes para vengar su honor: a mitad de segundo acto, todos los cabos de la comedia están unidos en torno al conflicto provocado por Firmia e irán resolviéndose sucesivamente en el final de la comedia. El primer conflicto en solucionarse es el de Carlos y Firmia, y lo hace de forma un tanto desconcertante, por cuanto el odio hacia Carlos que había mostrado Firmia durante toda la comedia, hasta entonces aparentemente motivado por el resentimiento que sufría al habersele negado el amor de Carlos, resulta ser el resultado de una posesión demoníaca, de la cual es liberada Firmia gracias a Carlos. Fray Jerónimo, por su parte, termina por ser atrapado por las tropas del Duque de Albuquerque tras intentar asesinar a Carlos, aunque es perdonado por el cardenal. Y justo al final de la comedia, ante la presencia de Carlos V, reconoce el duque Esforcia su error y la inocencia del cardenal respecto del honor de su prima. En conjunto, el desenlace de la comedia es más sucesivo y menos desordenado que otros finales de Claramonte, y lleva a buen fin los distintos frentes abiertos durante el desarrollo de la acción. Con todo, este desenlace no deja de ser un tanto atípico en comparación con otras obras del género, ya que *San Carlos* no concluye con la muerte gloriosa del protagonista, sino simplemente con la resolución del conflicto del protagonista con Firmia, un final que recuerda al de tantas comedias de capa y espada, en el que las bodas finales entre protagonistas se truecan por el perdón de los enemigos de Carlos, su victoria sobre el demonio y el matrimonio de Firmia con el hermano del santo.

PROPAGANDA CATÓLICA Y EXALTACIÓN NACIONAL

Si la intriga principal está destinada a presentar, ante el público de los corrales, a este santo como un héroe cristiano que resistió a la tentación y dedicó su vida a los más

necesitados, por otro lado también permite a Claramonte desplegar una decidida voluntad propagandística a lo largo de la obra, especialmente en su inicio y final. Claramonte no desaprovechó la ocasión que le brindó la vida de San Carlos Borromeo, célebre por haberse opuesto con vigor al protestantismo, para atacar con fiereza a Lutero y a sus seguidores, y además lo hizo imbricando las peripecias del santo con la política exterior de la Corona española, vanguardia en la defensa del catolicismo. Esta militancia, que se nutre del imaginario colectivo al tiempo que lo refuerza, se encuentra en otras comedias religiosas del dramaturgo murciano, en las que se ensalza el dogma católico frente al peligro de las herejías y falsas religiones, pero en *San Carlos* cobra una relevancia aún mayor. La idea que Claramonte presenta al público es sencilla, sin ahondar en explicaciones doctrinales: el protestantismo es una herejía que debe ser combatida con toda la fuerza posible porque es un instrumento del demonio para acabar con la verdadera fe. La primera escena de la comedia, con la presencia de una tríada de enemigos del catolicismo –Luzbel, Lutero y el Duque de Sajonia– es bien expresiva del mensaje que Claramonte pretende transmitir al público. Lutero no sólo aparece como un peón utilizado por el mismísimo demonio para derribar el catolicismo y poner en peligro a toda Europa, sino que se le equipara con la Bestia profetizada por San Juan en el *Apocalipsis*, haciéndose eco así el dramaturgo murciano de una acusación que había circulado con éxito entre los católicos desde finales del siglo XVI¹⁹:

LUZBEL En cismas he de hacer que se confunda
 la sucesión de Pedro, y hoy le ofrezco
 la serpiente feroz, la negra eclipse
 que a Juan espanta en el Apocalipse,
 que sus letras componen y seiscientos
 y sesenta y seis números contiene,
 señas que ven en él los elementos,
 porque Lutero estas señales tiene. (fol. 3v)

Este furibundo ataque al protestantismo, que configura uno de esos efectistas inicios de comedia que tan bien sabía utilizar Claramonte, se plasma también en otros momentos de la obra. Si el rencor que Firmia cobra a Carlos a raíz de anular éste su boda surge en el primer acto de una justificación muy humana (el despecho que siente Firmia al ser rechazada por quien iba a ser su esposo), en el momento de su resolución en el tercer acto pasa a tener una lectura moralizante y sus acciones se atribuyen a un demonio que

¹⁹ Para responder a las acusaciones de los luteranos de que el Papa era el Anticristo, Petrus Bungus, por ejemplo, demostró en su obra *Numerorum Mysteria* (Bergamo, Typis Comini Venturae, 1599) que el nombre de Lutero, si se adaptaba ligeramente al sistema latino (“Lvthernvc”) y se sumaban las equivalencias alfanuméricas resultantes, daba como resultado el número del Anticristo: 666 (cf. Crosby 1997: 124-125). Ésta no es la única vez que se encuentra en Claramonte esta referencia a Lutero como la Bestia apocalíptica. En su *Letanía moral* figura una composición titulada “Contra Lutero” en la cual, tras recordar que San Juan había indicado en su *Apocalipsis* que la “letra” de la Bestia estaría formada por el número 666, se identifica a Lutero con el Demonio por contener su nombre seis letras: “Mas ya a la tierra ha venido / que por sus seis letras solas / el mundo le ha conocido, / y siguen sus negras colas” (Claramonte 1613: 415).

la había poseído cuando dejó entrar al amor en su alma para intentar corromper a Carlos y desviar su atención en su lucha con el protestantismo (demonio que, cual amante petrarquista, estaba preso en su cabello y pecho enamorados: “En su cabello estoy preso y prendido / y en su pecho no centrado”, fol. 46v). La escena incide de nuevo en la equiparación del protestantismo con lo demoníaco, pues dicho espíritu maligno, una vez expulsado por Carlos del cuerpo de Firmia, expresa su intención de marchar a Trento con la intención de apoyar allí las pretensiones de los protestantes. Por otro lado, cuando al final del acto segundo Carlos y Fripolín llegan a un mesón regentado por grisonos protestantes, el cardenal encuentra escrita en una hoja una glosa hecha en latín a partir del nombre de Lutero (“*Lux vera totius Europe orror*”), glosa que, airado, reescribe (“*Luz verax totius ecclesia / et Roma omnipotens*”, fol. 34r) y que momentos más tarde reinterpreta delante del hostelero:

CARLOS	Dame el papel.
HOSTALERO	Toma.
CARLOS	Desta suerte me despojo yo

Rómpele y dale con los pedazos

y digo por más firmeza
que es lobo en L, y que es
en la U víbora fiera,
en la T toro cruel,
en la E esfinge que enseña
engaños, en la R río
que al infierno se despeña,
en la O... (fol. 35r)

Esta voluntad propagandística es especialmente evidente con la aparición en la comedia de la figura de Carlos V, para lo cual Claramonte recurre a la libertad que le ofrece el modelo dramático de la Comedia Nueva en el tratamiento de la cronología. Si atendemos a los hechos históricos reflejados en la comedia, *San Carlos* dramatiza aproximadamente unos quince años en la vida del santo, desde su ordenación como sacerdote en 1562 hasta la peste que acechó Milán entre el bienio de 1576 y 1578. No obstante, la cronología interna de la comedia no sólo sitúa todos estos acontecimientos en el reducido plazo de poco más de un año (como se explicita en el paso del primer al segundo acto), sino que, además, la acción es completamente anacrónica al desarrollarse antes de la reanudación de las sesiones del Concilio de Trento en 1562 y mientras Carlos V era todavía el Emperador católico. A su vez, las escenas en las que aparece Carlos V se sitúan en dos momentos cruciales, a la vez que muy significativos, en la estructura de toda comedia: el inicio y la conclusión. Así, el sueño premonitorio que tiene Pío IV mientras duerme en su estancia al comenzar la comedia no sólo funciona como desencadenante del conflicto entre Carlos y Firmia, sino que también sanciona la unión entre religión y política de estado característica de la monarquía hispánica: si por un lado Lutero cuenta con

un protector en Juan Federico, Duque de Sajonia, por el otro la Iglesia católica y Carlos Borromeo tienen en el Emperador a su gran valedor político, un nuevo y “sacro Atlante” que carga sobre sus hombros con la responsabilidad de extirpar la herejía protestante y defender a la Iglesia de los peligrosos embates de sus enemigos:

Sale Carlos Quinto

DUQUE	¿Tú a la Europa te opones?
CARLOS V	Yo, arrogante, de la Iglesia divina y soberana hijo tengo de ser y sacro Atlante, contrastando al poder que la profana.
DUQUE	Desvanecido estás, Carlos de Gante.
CARLOS V	Y atropellando tu soberbia vana algún día haré que de rodillas engrandezcas de Dios las maravillas.
DUQUE	Y allá, Carlos de Gante, nos veremos.
CARLOS V	¡Allá, fiero, verás lo que no has visto! (fols. 4r-4v)

La segunda aparición de Carlos V en la comedia sirve como broche final de la acción, y en ella el Emperador es representado de nuevo como protector de la verdadera fe, pues se le muestra camino del concilio que se celebrará en Trento para acabar con la herejía luterana (“que a confundir a Lutero / mañana a Trento me parto”, fol. 50v). Al igual que sucede en el inicio de la comedia, la presencia en escena de Carlos V está ligada a un acontecimiento sobrenatural –y de gran aparato escenográfico– que realza la militancia católica del Emperador.²⁰ En este caso se trata de la visión que tiene mientras está solo en su aposento, en la que contempla dos columnas en las que se alzan el Papa y Carlos Borromeo y a cuyos pies, vencidos, se encuentran el Duque de Sajonia y Lutero. Esta escena no sólo refuerza la imagen de Carlos V como un monarca valedor de la Iglesia (y que se remarca cuando el Pontífice bendice al Emperador y lo nombra garante de la Iglesia: “Carlos, con mi bendición / mi honor e Iglesia te encargo”, fol. 51r), sino que funciona también como una poderosa imagen de la unión entre las armas de la Corona y la religión católica, una imagen de gran impacto por su vistosidad, al tiempo que muy fácil de comprender por parte del público. El mensaje ideológico que transmite se

²⁰ La preocupación de Claramonte por dotar de grandiosidad las acciones del protagonista y realzar su heroísmo cristiano se percibe también en el uso que hace de efectos espectaculares, como ocurre al final del segundo acto, cuando San Carlos y su criado, el gracioso Fripolín, huyen volando de sus enemigos (para lo que se requeriría una tramoya similar a la utilizada en *Púsoseme el sol, salióme la luna*, donde la protagonista también vuela por encima del tablado), o como sucede hacia el final de la comedia, cuando un doble mecanismo de tramoyas permitiría al actor que interpretaba a Carlos ascender al tiempo que el que representaba a un serafín descendía de las alturas, para así encontrarse ambos a medio camino, suspendidos sobre el escenario. Ante los requisitos logísticos que exige esta comedia no sorprende que el autor Andrés de la Vega, al contratar en 1625 la participación de su compañía en las fiestas por el Corpus de Esquivias, negociara que si la villa quería que representara *San Carlos* sería la cofradía encargada de las fiestas la que correría con los gastos del transporte desde y hasta Madrid de las tramoyas necesarias para el montaje de la obra (Sánchez Romeralo 1981: 49, 55-56).

explicita verbalmente cuando el Emperador declara su intención de sustituir las columnas de Hércules que figuran en el escudo de España por las dos columnas en las que se alzan estos dos valedores de la Iglesia, el Papa y San Carlos Borromeo:

S. MIGUEL	Levanta y dales gloriosos lazos a las columnas, que son blasón de tus alabastros.
CARLOS V	En estas se ha de esculpir el <i>non plus ultra</i> de Carlos, y no en las que en Gibraltar me abren a otro mundo el paso. [...] Blasón que despierto he visto sin ser quimera o engaño, así prometo ponerlos en mis banderas, mostrando que son de la fe columnas las dos columnas de Carlos. (fols. 51v-52r)

La importancia que el dramaturgo concede a esta imagen es tal que el título secundario de la comedia que se emplea en la despedida de la obra, *Las dos columnas de Carlos*, alude precisamente a esta visión que tiene Carlos V, el verdadero “Carlos” al que se refiere este título alternativo (y no el protagonista de la comedia, como podría pensarse):

CARLOS V	Vamos, porque los sucesos de Alemania ilustres guardo para nueva aclamación en inmortales teatros, renaciendo en vuestra muerte <i>las dos columnas de Carlos</i> . (fols. 52v-53r)
----------	--

Monarquía y religión quedan así imbricadas en una reinterpretación abiertamente militante del escudo regio hispano, el cual se transforma simbólicamente en un bastión que se enfrenta y frena (*non plus ultra*) la expansión luterana por tierras europeas. La comedia sirve así como recordatorio al público de la presencia en Europa del protestantismo y de la defensa del catolicismo por la Corona española, una cuestión que, en los años finales del reinado de Felipe III cuando probablemente se compuso la comedia, volvió a la primera línea de la política exterior con la participación militar española en defensa de Fernando II de Habsburgo tras la revuelta de los protestantes de Bohemia. La comedia de Claramonte se presenta, pues, no sólo como una glorificación de la vida del santo, una hagiografía *stricto sensu*, sino también como un ejemplo de propaganda política y religiosa, una doble vertiente que encontramos en los dos títulos que recibe la comedia (*San Carlos* y *Las dos columnas de Carlos*), en los que la identidad de los personajes del Carlos santo y el Carlos Emperador se confunde.

Con lo expuesto en estas páginas he querido dar a conocer algunos aspectos fundamentales de la acción y construcción dramática de *San Carlos* por ser éste un drama que no había merecido hasta la fecha la atención de la crítica, pero que ahora, al integrarse en el *corpus* dramático de Andrés de Claramonte, se sitúa en un nuevo contexto autorial. *San Carlos* se revela como un complejo juego entre la realidad biográfica del protagonista y la ficción dramática, una construcción dramática que se ajusta a las convenciones del género hagiográfico al tiempo que responde a características propias de la dramaturgia de Claramonte. Como ocurre en otras comedias hagiográficas, el componente propagandístico es un elemento importante en *San Carlos*, y en este drama la defensa de la ortodoxia católica se imbrica también con la exaltación patriótica de la figura de Carlos V y la monarquía hispánica. *San Carlos* se revela como un peculiar ejemplo de la difusión que tuvo la vida de San Carlos Borromeo en España en los años siguientes a su canonización, a la vez que ofrece una nueva muestra, hasta ahora desconocida, de la dramaturgia de Andrés de Claramonte.

BIBLIOGRAFÍA:

- APARICIO MAYDEU, Aparicio (1993) “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”. En: Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. I. Salamanca, Universidad de Salamanca: 141-151.
- ARMAS, Frederick A. de (1998). “Poison in a Golden Cup: a Senecan Image in Claramonte’s *Comedias*”. *Crítica hispánica* (Duchesne University). 10: 3-19.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2006) “Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-1625)”. En: *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Anejos de *Criticón*, 17, Toulouse, P. U. de Toulouse Le Mirail – Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia: 77-94.
- CATTANEO, Enrico y NAVONI, Marco (1984) *San Carlo Borromeo: due biografie del Cinquecento poco conosciute*. Milán, NED.
- CLARAMONTE, Andrés de (s. f.) *San Carlos*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 15621. ---- *Letanía moral* (1613 [colofón: Sevilla, Matías Clavijo, 1612]). Sevilla, Matías Clavijo.
- CROSBY, Alfred W. (1997) *The Measure of Reality. Quantification and Western Society, 1250-1600*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DASSBACH, Elma (1997) *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York, Peter Lang.
- DEROO, André (1963) *Saint Charles Borromée, cardinal réformateur, docteur de la pastorale (1538-1584)*. Paris, Éditions Saint-Paul.
- GARASA, Delfín Leocadio (1960) *Santos en escena (estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*. Bahía Blanca, Instituto de Humanidades – Universidad Nacional del Sur.

- GARCÍA REIDY, Alejandro (s. f.) "Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o Las dos columnas de Carlos*". *Criticón* (Toulouse). 102: 177-193.
- GIUSSANI, Giovanni Petro (1610) *Vita di San Carlo Borromeo Cardinale del Titolo di S. Prassede Patritio & Areuescovo di Milano*. Brescia, Francesco Tebaldino [ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, sign. 2/59394].
- GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis (1988) "San Carlos Borromeo y su relación con España. Nota crítica". *Hispania Sacra* (Instituto Enrique Flórez). 40: 193-204.
- HEADLY, John M., y TOMARO, John B. (1988) *San Carlo Borromeo; Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century*. Washington, Folger Shakespeare Library.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen (1983) "Introducción biográfica y crítica". En: Andrés de Claramonte, *Comedias*. Ed. de M^a del Carmen Hernández Valcárcel. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio: 9-128.
- "Andrés de Claramonte, un hombre de teatro" (2004). En: Ignacio Arellano (coord.) *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Barcelona, Anthropos: 89-96.
- HUERGA, Álvaro (1988), "La irradiación de San Carlos Borromeo en España a principios del siglo XVII". *Hispania Sacra* (Instituto Enrique Flórez). 40: 179-191.
- LEAVITT, Sturgis E. (1931) *The "Estrella de Sevilla" and Claramonte*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Francisco (1986) "Influencia en la Península Ibérica" en VV. AA. (eds.) *San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario nella morte (Milano, 21-26 maggio 1984)*. I. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura: 461-491.
- OLEZA, Joan (1986) "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". En: José Luis Canet Vallés (ed.) *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. Londres, Tamesis Books – Institución Alfonso el Magnánimo: 251-308.
- PEÑA, Francisco (1619) *Relación de la vida, milagros y canonización de S. Carlos Borromeo, cardenal de Santa Praxede, y arzobispo de Milán*. Sevilla, Juan Serrano de Vargas y Ureña, [versión digitalizada del ejemplar conservado en la biblioteca de la Universidad de Granada con la signatura BHR/A-016-388 y accesible en <www.ugr.es> (30.01.2008)].
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1997) "Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)". En: Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.) *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. New York, Peter Lang: 460-473.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1984) "Introducción". En: Andrés de Claramonte, *Deste agua no beberé*. Ed. de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Kassel, Reichenberger: 1-61.
- (1985) "Introducción". En: Andrés de Claramonte, *Púsoseme el sol, salióme la luna*. Ed. de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Kassel, Reichenberger: 1-64.
- (1987) *Andrés de Claramonte y "El burlador de Sevilla"*. Kassel, Reichenberger
- (1991) "Introducción". En: Andrés de Claramonte, *La Estrella de Sevilla*. Ed. de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid, Cátedra: 13-133.

- SALA, Antonio (1857-1862) *Documenti circa la vita e la gesta di San Carlo Borromeo*. Milano, Zaccaria Brasca, 4 vols.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime (1981) “El teatro en un pueblo de Castilla en los siglos XVI-XVII: Esquivias, 1588-1638”. *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam* (Rodopi). 2: 39-63.
- SIMÓN DÍAZ, José (1977) “Hagiografías individuales publicadas en español de 1480 a 1700”. *Hispania Sacra* (Instituto Enrique Flórez). 30: 421-480.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.
- VV. AA. (eds.) (1986) *San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario nella morte*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2 vols.