Texto literario / texto representado: el caso de los papeles de actor

Debora Vaccari
Università di Roma «La Sapienza»

Premisa[1]

En estas páginas analizaré el contenido de una carpeta conservada en la Biblioteca Nacional bajo la signatura Ms. 14.612/8, en la cual se encuentran 68 papeles de actor que se remontan al comienzo del desarrollo de la comedia nueva.[2] Ante todo, ¿en qué reside el interés hacia materiales accesorios como los papeles de actor? Como veremos, estos documentos nos hablan de un mundo teatral poco conocido, el del último tercio del siglo XVI, de los hombres y de las mujeres de las compañías itinerantes y de los textos que se representaban y que no han llegado hasta nosotros. Como dice John

1. Este trabajo es la versión escrita de una conferencia leída el 16 enero de 2007 en el marco del *II Seminario de estudios literarios* coordinado por Xavier Tubau y organizado por el grupo de investigación Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona. Quiero aquí recordar con afecto a Stefano Arata, mi Maestro desaparecido demasiado pronto, que, hace casi diez años, me entregó una carpeta que contenía las reproducciones del valioso material cuyo catálogo ha constituido mi tesis de licenciatura, discutida en la Universidad de Roma en 2002 y recién publicada (D. Vaccari, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Alinea, Firenze, 2006). Las conclusiones sobre los papeles de actor que expongo en estas páginas están sacadas de la Introducción al catálogo citado y del artículo escrito en colaboración con Stefano Arata, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 25-68.

2. Quiero precisar también que durante nuestra investigación sobre los papeles de actor, Stefano Arata encontró otra carpeta (también conservada en la BNM, sign. Mss. 14.612/9, esto es, una signatura adyacente a la mencionada), que contiene material más heterogéneo (un par de loas, dos fragmentos de comedias de asunto italiano, entremeses en prosa —enteros, fragmentarios o papeles de actor— y dos sainetes) para el que remito a mis trabajos: «Edición de una pieza inédita y de su plan en prosa: el *Entremés del paño*», *«Estaba el jardín en flor...». Homenaje a Stefano Arata*, número especial de *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 877-885; «Aproximación al contenido de una carpeta inédita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 14.612/9)», *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria (Actas del II Congreso Internacional de Aleph, 7-11 marzo 2005)*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006, 2 vols, I, pp. 466-474; «Una posible puesta en escena de la primera jornada de la *Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho y de la subida de Astolfo al monte de la luna*», *Cuadernos de Aleph*, I (2006), pp. 137-150.

Varey, en realidad «el período que abarca los años 1560-1590 es la *edad oscura* del teatro español; sabemos muy poco de las tropas ambulantes, y mucho menos de las obras que representaban».[3] Se trata todavía de una fase de experimentación de fórmulas, temas y estructuras dramáticas luego marginadas y reelaboradas por Lope de Vega, el Fénix de los Ingenios. Sin duda alguna, el estudio de los papeles de actor de esta carpeta echa una nueva luz sobre esta *edad oscura*, sus protagonistas y sus textos.

1. EL PAPEL DE ACTOR: SU DEFINICIÓN Y SUS USOS

Para empezar, ¿qué entendemos cuando hablamos de papel de actor? Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, así los define:

> El papel del actor era, en Grecia y Roma, un cilindro de madera alrededor del cual se enrollaba un pergamino que contenía el texto y las consignas para su interpretación. La palabra francesa *rôle* (así como las variantes inglesa [*role*] y alemana [*rolle*], que proceden del latín *rotula*, rueda pequeña) conserva la huella de este origen. El papel designa, por metáfora, el conjunto del texto y de la actuación de un mismo actor. [...] Más adelante, el papel se convierte en el personaje propiamente dicho (el papel de malo, traidor, etc.) construido por el actor.[4]

En la España del siglo XVI con el nombre de papel de actor en la jerga teatral se indicaba la hoja volante que utilizaban los actores para aprender de memoria y ensayar un determinado rol dramático individual, o sea sendas réplicas o parlamentos de cada actor. Antes de cada réplica se apuntaba la última palabra de la intervención anterior (lo que se llamaba *pie* y que se escribía en el centro de la columna para ser fácilmente reconocible), para que el actor supiera en qué momento del diálogo debía intervenir. Se trata, por consiguiente, de «textos de servicio», o sea de hojas que se usaban para la copia del material teatral del que servirse en las representaciones, por lo tanto sujetos a muchos cambios sobre la marcha y, en cuanto hojas de uso privado, sujetos también a utilizarse como soporte para sacar cuentas o apuntar notas personales.

Queda constancia del uso de los papeles de actor también en el teatro medieval francés (los «rôles des acteurs» estudiados por Graham A. Runnalls y Elisabeth Lalou),[5] en el teatro isabelino (las «actor's parts» de las

3. J. E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, p. 208.

4. P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1980), trad. esp. de J. Melendres, Paidós, Barcelona, 1998, p. 324.

5. Véase: G. A. Runnalls, «The Medieval Actor's Rôles Found in the Fribourg Archives», *Pluteus*, n.os 4-5 (1986-7), pp. 5-67; *idem*, «An Actor's Rôle in a French Morality Play», *French Studies*, XLII (1988), pp. 398-407; D. Smith y E. Lalou, «Pour une typologie des manuscrits de théâtre», *Le Théâtre et la Cité (Actes du Ve Colloque de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval)*, *Fifteenth Century Studies*, 13 (1988), pp. 569-579; G. A.

que habla Loretta Innocenti),[6] y, si bien con un nombre distinto, en la *commedia dell'arte* (las «parti scannate» —es decir desglosadas— estudiadas por Ferdinando Taviani, Siro Ferrone y Laura Riccò).[7] Y hasta en Bolivia recientemente han sido descubiertos unos papeles de actor entre el material teatral conservado el convento de Santa Teresa en Potosí.[8]

La carpeta de la Nacional contiene 68 papeles de actor copiados en 107 hojas volantes de gran formato *in folio*, dobladas en el centro para formar un *bifolio*. Cada *bifolio* contiene generalmente sólo un papel de actor. Si la parte es demasiado larga para ser copiada en un único *bifolio*, el copista utiliza más de uno. Por el contrario hay veces que, dada la brevedad del rol, el copista para ahorrar papel utiliza sólo una porción del *bifolio*, correspondiente a la mitad del *recto* de una hoja, es decir una columna.

Las réplicas están repartidas por jornadas y, a veces, una raya horizontal separa una secuencia dramática de otra. En cambio, no se suele indicar el título de la comedia en su encabezamiento.

Por lo general, estas hojas sólo contienen los versos de un personaje, aunque puede ocurrir que en un papel se copie más de un rol, como en el n. 10 que contiene la parte del «capitán francés», la del «pobre desnudo», la del «enfermero» y la de «Antón». Probablemente los distintos roles copiados en un mismo papel los recitaba un único actor gracias a la técnica del *doblete*.

Los bifolios a menudo presentan trazas de nuevos pliegues horizontales y verticales, hechos para reducir la dimensión de las hojas a las de un octavo que los actores pudieran llevar más cómodamente en el bolsillo, consultando y repasando los textos también fuera de los ensayos, ya que el papel estaba hecho no para ser conservado en una biblioteca sino para ser manejado diariamente por el actor.

Runnalls, «Towards a Typology of Medieval French Play Manuscripts», *The Editor and the Text*, eds. P. E. Bennett y G. A. Runnalls, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1990, pp. 96-113 (reimpreso en G. A. Runnalls, *Etudes sur les Mystères*, Champion, Paris, 1998); E. Lalou, «Les Rolets de théâtre: étude codicologique», *Théâtre et Spectacles Hier et Aujourd'hui: Moyen Age et Renaissance (Actes du 115e Congrès International des Sociétés Savantes, Avignon 1990)*, Editions du CTHS, Paris, 1991, pp. 51-71.

6. Véase L. Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 89-90.

7. Al respecto véanse: E. Garbero Zorzi, *Il luogo teatrale a Firenze*, Electa, Milano, 1975, p. 72; F. Taviani, «La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte», *Quaderni di teatro*, IV, n.° 15 (febrero de 1982), pp. 151-171; F. Taviani y M. Schino, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze, 1982, p. 365 y ss.; S. Ferrone, «Dalle parti "scannate" al testo scritto. La commedia dell'arte all'inizio del secolo XVII», *Paragone. Letteratura*, XXXIV, n.° 398 (abril de 1983), pp. 38-68; L. Riccò, «Testo per la scena-testo per la stampa. Problemi di edizione», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXIII, n.° 562 (1996), pp. 210-266.

8. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí. Colección del convento de Santa Teresa*, eds. I. Arellano y A. Eichmann, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2005. En el volumen se edita el *corpus* de piezas teatrales compuestas para la celebración de las fiestas del Carmelo entre los siglos XVII y XIX; entre las piezas conservadas se encuentran varios papeles de actor, editados en las pp. 399-461.

Los papeles han sido numerados no por página sino por *bifolio* por el recopilador anónimo de los documentos, que en la portada de la carpeta ha apuntado: «PAPELES sueltos (1 a' 44 y 1 a' 24) de va- / rias obras dramáticas. / Son 68 papeles en f.° de letra de los siglos / XVI y XVII». Tratándose de hojas sueltas, el recopilador anónimo ha ordenado alfabéticamente los papeles a partir del nombre del personaje que aparece en la primera página del bifolio. Los papeles demasiado fragmentarios para establecer cuál es el personaje se recogen al final de la carpeta. Quizás por el deterioro de los últimos documentos de la carpeta, a partir del n. 45 los papeles presentan una segunda numeración que afecta a todos los bifolios hasta el último de la carpeta.

Los papeles no han sido copiados por una misma mano; el tipo de escritura —más que nada variantes del modelo humanístico de la cursiva— los hace remontar a los siglos XVI-XVII. Entre todos los papeles de la carpeta he podido agrupar unos papeles que presentan grafías y *usus scribendi* iguales o afines, y por ende relacionados con un mismo copista:

TABLA N. 1 – Las manos de los *papeles* [9]

MANO	*PAPEL* (PERSONAJE Y NÚMERO)
A	Adherbal (n. 1) Capitán francés, enfermero, un pobre desnudo, Antón (n. 10) Carne (n. 11) Doroteo (n. 17) Henrico francés (n. 18^{1r}) Mario (n. 26^{1r}) Porcio (n. 29^{2r}) Princesa Feliciana (n. 30) Virginio (n. 43, I) Yris (n. 44) Theodoro (n. 42^{2r}) [Sin nombre] n. 50
B	Aliar (n. 2) Josef (n. 22) María (n. 25) Montalbo (n. 26^{2r}, I) Santiago (n. 38, I).
C	Amón (n. 3) Bradamante (n. 9) Marfisa (n. 24) Rugero (n. 33^{1r} e 33^{2r})

9. El número romano colocado después del número del papel de actor (por ejemplo: «Montalbo, n. 26^{2r}, I») indica que en el mismo papel se transcriben réplicas de varios personajes, cada uno de ellos indicado con I, II, etc.

D	Rey de Portugal (n. 31, I) Infante Amir (n. 31, II) Mercader (n. 31, IV) Guzmán (n. 31, V) S. Pedro (n. 36, I)
E	Belial (n. 5) Bernaldo (n. 6) fragmento en f. 2r-a, n. 10 fragmento en f. 2v-b, n. 10 [Sin nombre] n. 27, II Necesidad (n. 31, III) Roselio (n. 32, I) Un jues (n. 38, II) Don Alonso (n. 38, III) [Sin nombre] n. 38, V Gusmán (n. 61, I)
F	Diego (n. 14) fragmento en f. 1v-b, n. 41 Teodoro (n. 42[1]).
G	Espía francesa (n. 19) Godofre de Bullón (n. 20) Herminia (n. 21) San P° (n. 37) Selene (n. 40) Solinda (n. 41) Tulio (n. 48)
H	Doña Catalina (n. 12) Sabina (n. 39).
I	S. José (n. 34) S. Juan (n. 35) [Sin nombre] n. 38, IV

Con respecto al origen y al uso de los papeles podemos suponer la existencia, dentro de las compañías, de alguien (probablemente el apuntador)[10] encargado de copiar las réplicas de cada personaje desde el manuscrito original a la hoja individual —el papel de actor— que se le daba luego al actor para que pudiese memorizar sus parlamentos. Probablemente a este acto de copia se refieren las anotaciones como «hase de sacar» o «sáquese» que aparecen muy a menudo al lado de las *dramatis personae* en los paratextos de las comedias manuscritas: de esta forma se indicaba que se había que redactar el papel de un determinado personaje. Por ejemplo, en el manus-

10. Más información sobre la figura del apuntador se encuentra en S. Arata y D. Vaccari, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», pp. 53-55. También Josef Oehrlein opina que dentro de las compañías el apuntador «copia los papeles del manuscrito del poeta» (J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1993, p. 80 y pp. 133-134).

crito de *Las burlas de amor*, conservado en la Biblioteca de Palacio (Ms. II-460, f. 185r) se lee: «sacose el PaPel de Jaçinta Pastora en 17 de avril de 1595 tra*slado* diego Zenteno / quatro De mil y quinientos y nobenta».[11] En la portada del autógrafo de *Lo que pasa en una tarde*, comedia de Lope, junto a los nombres de algunos personajes del reparto, encontramos la anotación «hase de sacar» (Biblioteca Nacional, ms. Res. 92).[12]

Cabe recordar un documento que dio a conocer Luis Fernández Martín en su *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*.[13] Se trata del contrato que, el 13 de marzo de 1594 (nótese la fecha temprana), Alonso de Cisneros estipula con varios actores para formar una nueva compañía. Es un documento sumamente interesante porque nos ofrece una visión de la compañía desde dentro, con una repartición de las tareas creativas e interpretativas mucho más compleja y estructurada de lo que generalmente se suele imaginar:

> El 13-III-1594 ante el escribano Juan Ruiz firmaron una escritura de compañía para representar por espacio de un año Alonso de Cisneros, Miguel Ramírez, Fernán Sánchez, Antón Álvarez, Simón Arias, Jusepe de Esquivel, Pedro el Rubio, Francisco de Villalta, Alonso del Castillo, Diego Díaz por sí y por Micaela de Luján, su mujer; Pedro de Valdés por él y por su mujer Jerónima de Burgos; Pedro de Ocaña por él y por su mujer Agustina de Vega. La compañía se había de titular "La compañía de Cisneros".
> Por esta escritura se obligan a asistir a la dicha compañía que ansí hacemos por el dicho tiempo que ha de correr desde hoy hasta el día de Carnestolendas del año venidero de noventa y cinco de forma que si alguno de nos fallare y no cumpliere el dicho tiempo en dicho caso pagará a la dicha compañía, cien ducados que se apliquen para la dicha compañía, y si alguno faltare además de la dicha pena le podemos ir a buscar y traer a su costa.
> Todos ellos se obligan a representar los papeles que se les asignaren. [...] Alonso de Cisneros se obligó a hacer y buscar todos los entremeses que fueren menester, haciendo en todas las comedias entremeses nuevos como sea menester. Habría de ganar veinticuatro reales.
> Miguel Ramírez se obligó a procurar comedias a costa de la compañía y *hacer que se saquen* y estudien por la orden que se acostumbra. Por ello cobraría doce reales.
> Diego Díaz y su mujer Micaela de Luján se obligan a cobrar a las pruebas de la representación todas las veces que se representare y hacer los teatros y aderezar los teatros para todas las comedias. Cobrarían dieciséis reales.

11. En S. Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989, p. 44.

12. En M. Presotto, «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope», *Anuario Lope de Vega*, III (1997), p. 155. Los documentos recogidos por Oehrlein en *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, p. 134, aunque referidos a la segunda mitad del siglo XVII, confirman esta interpretación.

13. L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1988, pp. 34-35 (La cursiva es mía).

[...]
Fernán Sánchez se obliga a hacer junto con Diego Díaz los teatros y aderezarlos siempre con el cuidado que fuese menester y por ello habrían de ganar once reales y además las caballerías de que hubiere menester el tiempo que se hubiere de caminar.
Simón Arias se obliga a escribir los papeles de las comedias. Por ello habrá de ganar diez reales.
Antón Álvarez y Pedro el Rubio se obligan a buscar las caballerías para mudarse la compañía de un lugar a otro. Ganarán cada uno de ellos diez reales.
Pedro de Ocaña y su mujer Agustina de Vega se obliga a cantar y su mujer a bailar en las comedias como se le ordenare. Cobraría diez reales.
Alonso del Castillo se obligó a componer cinco comedias dándole la compañía traza para dos de ellas y componer dos autos para la fiesta del Corpus, habría además de escribir los carteles de las comedias. Por todo ello percibiría ocho reales.
Pedro de Valdés y su mujer Jerónima de Burgos ayudarán a los teatros junto con Fernán Sánchez y Diego Díaz. Por todo lo cual él y su mujer percibirán diez reales.
Jusepe de Esquivel se obliga a buscar letras y romances y tonos nuevos para que se canten en las comedias y tiene que acudir juntamente con Francisco de Villalta y Pedro de Ocaña y buscar colgaduras y ornatos. Ganaría ocho reales.
Francisco de Villalta se obliga a hacer tonos y buscar romances y letras y tener cuidado de las colgaduras y ornatos ayudando en ello a Esquivel y a Ocaña. Ganaría ocho reales.
Todos los miembros de la compañía dan poder a Cisneros y a Ramírez para repartir los papeles que a cada uno corresponda, para aceptar cualquier representación en casas particulares o fiestas y caballerías para caminos.[14]

Nótese que en el contrato aparece también el nombre de la actriz Micaela de Luján, mujer del actor y autor de comedias Diego Díaz, y sobre todo famosa amante de Lope de Vega, que la celebró poéticamente con el nombre de «Camila Lucinda».[15]

El contrato es muy rico de detalles sobre el trabajo que precede el espectáculo teatral, a partir de la propia adquisición de los textos: Alonso de Cisneros y Miguel Ramírez, por ejemplo, se ocupaban de procurar, respectivamente, entremeses y comedias para la representación, mientras que otro actor, Alonso del Castillo, tenía la obligación de componer cinco comedias

14. La transcripción de Fernández Martín es esencialmente correcta, aunque a veces resume el contenido del documento. En algunas ocasiones el resumen de Férnandez Martín se ha completado con datos sacados de la escritura original conservada en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

15. Para más noticias sobre la actriz Micaela de Luján véase la nota 17 (pp. xxxii-xxxiii) del «Prólogo», en L. de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Crítica, Barcelona, 1998.

y escribir los carteles de las comedias. El documento es muy valioso, y si bien no podremos comentarlo todo, merece la pena mencionar varias cosas que llaman la atención: por ejemplo leemos que «Miguel Ramírez se obligó a procurar comedias a costa de la compañía y hacer que se *saquen* y estudien por la orden que se acostumbra» y que «Simón Arias se obliga a escribir los *papeles* de las comedias».

En 1594, pues, en la compañía del autor de comedias Alonso de Cisneros, había un tal Simón Arias pagado 12 reales para transcribir —es decir *sacar*— los papeles de las comedias. Los documentos muestran que personajes como el Simón Arias de la compañía de Cisneros fueron los precursores de una figura que vino a llamarse *apuntador*, y que a través de varias metamorfosis sigue existiendo en el mundo teatral de hoy.

Probablemente, en un marco en el que no sólo la mayoría de las actrices sino también algunos actores y autores de comedias no sabían escribir,[16] el apuntador acababa siendo el único depositario de la escritura teatral, el Filósofo Sabedor de *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, lo que hoy llamaríamos el «intelectual» de la compañía:

> —Doncella —dijo el Cojuelo— debía de ser de allá; pero si quieres —prosiguió— que tomemos los dos venganzas del autor y del representante, espera y verás como lo trazo; porque agora quieren repartir una comedia con que han de segundar en Madrid, y sobre los papeles has de ver lo que pasa.
> Al mismo tiempo que decía esto el Cojuelo, el *apuntador* de la compañía sacó de una alforja los [papeles] de una comedia de Claramonte, que había acabado de copiar en Adamuz el tiempo que estuvieron allí, diciendo el autor:
> —Aquí será razón que se repartan estos papeles entretanto que se adereza la comida y parece el güesped. El autor vino en ello, porque se dejaba gobernar del tal apuntador como de hombre que tenía grandísima curia en la comedia y había sido estudiante en Salamanca, y le llamaban el *Filósofo* por mal nombre.[17]

Podemos considerar los papeles de actor preparados por el apuntador de la compañía como el único vínculo entre los actores y el texto dramático entero procedente del manuscrito original, el que el autor de comedias compraba del dramaturgo, que se consideraba un bien de elevado coste comercial, valioso, y que por lo tanto podía manejar sólo el responsable de la compañía y no los actores, que no tenían acceso al original. No se puede olvidar que el teatro era sobre todo un comercio rentable en el que

16. Es éste el caso sorprendente del autor de comedias analfabeto Jerónimo Velázquez, el más importante director de compañías de los años 80 del siglo XVI. Véase C. Sanz Ayán y B. García García, «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca», *Espacio, tiempo y forma*, serie IV, n.° 5 (1992), pp. 97-134.

17. L. Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. R. Valdés, Crítica, Barcelona, 1999, p. 62. La obra de Vélez de Guevara remonta a 1641, una época muy posterior a la de los papeles de actor de la carpeta (véase § 2).

se basaba la supervivencia de los individuos que trabajaban en la compañía. Para tener una idea del valor de los originales teatrales, leamos el contrato fechado 18 de enero de 1603 que ratifica la fusión de la compañía de Pedro de Valdés con la de Antonio Granados durante dos años:

> Yten se declara que las comedias nuevas que se meten o adelante se conpraren esten en la caja donde se an de llegar los dicho cinquenta reales de cada representación, y de la dicha caja a de aver dos llaves y la una a de tener el dicho Antonio Granados y la otra el dicho Pedro de Valdés donde a de estar la dicha caja.[18]

El poeta, *el ingenio*, al vender el manuscrito autorial perdía todos los derechos sobre la obra ya que, claro está, no existía el concepto de propiedad literaria: el texto teatral, el original, se transformaba en una propiedad exclusiva del autor de comedias, una «mercadería vendible» como la define el canónigo del *Don Quijote*.[19] Siendo ya de su propiedad, el autor de comedias podía refundir el original cortando y reajustando los versos según fuera necesario para la representación, según demuestran los papeles de actor si cotejados con los manuscritos enteros de las comedias. Más adelante volveremos sobre el tema.

2. DATACIÓN

Como ya he dicho, los papeles de actor nos ayudan a comprender mejor una fase muy temprana de la comedia nueva. Sin embargo, el material de la carpeta no presenta indicaciones cronológicas sobre su redacción; por lo tanto tuve que acudir a elementos internos de los papeles (anotaciones, versificación y otros rasgos de las obras copiadas) para conjeturar su época de redacción. Puedo adelantar que todos los datos analizados apuntan a una datación alta (los primeros años de desarrollo de la comedia nueva, 1570-1590).

18. F. de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre, serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615*, Imprenta Góngora, Madrid, 1935, doc. 129, pp. 71-76. J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen así comentan el cuidado con que se conservaban los manuscritos en las compañías: «El manuscrito original se conservaba más o menos intacto en la caja o arca que formaba parte del hato de la compañía. [...] De cualquier manera es obvio que los originales eran guardados celosamente por los autores de comedias, lo cual explica que haya sobrevivido un número tan relativamente elevado de ológrafos de nuestros grandes dramaturgos, más o menos como ellos los compusieron» (J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994, p. 271).

19. Las palabras del canónigo se hallan en el capítulo 48 de *Don Quijote de la Mancha. Primera Parte* (citamos por la edición al cuidado de M. de Riquer, Planeta, Barcelona, 1994, p. 509).

2.1 *Fecha*

La única fecha presente en los papeles se halla en una anotación apuntada al final del papel de Herminia (n. 21; f. 4v-b):

> Este papel se [e]npezó a ensayar sábado de la Trinidad del año de mil y quinientos y ochenta y seis sin saberse muy bien y se hará el día del Corpus primero venidero.

De la nota se deduce un hecho sorprendente sobre el poco tiempo que los actores tenían para aprender de memoria su papel: del sábado al jueves de la semana siguiente, día del Corpus y día de estreno, ¡para un total de sólo cinco días!

Pero la nota también interesa porque indica el año en que se representó la obra de dicho papel, es decir 1586, que se puede considerar como término *ante quem* por lo menos de este papel y de los con él relacionados (papel de Godofre, de Solinda y de Teodoro, todos sacados de *La conquista de Jerusalén* de Cervantes, de la que hablaré en § 3.2.d).

2.2. *Nombres de actores fechables*

Otros datos interesantes nos los brindan los nombres históricos de los actores apuntados en varios papeles, ya que se trata de actores de la primera generación de la comedia nueva: Alonso de Ribera y su mujer Jerónima Carrillo; Gonzalo o Gaspar de Alarcón, actor y autor de comedias; Francisco de Palencia o Palma; el toledano Agustín Solano y su mujer Paula Roca; Diego Díaz, marido de la citada Micaela Luján; Bartolomé López de Quirós, actor y autor de comedias.[20]

TABLA N. 2 – Los actores de los *papeles*.

NÚMERO DEL PAPEL	NOMBRE DEL PERSONAJE	NOMBRE DEL ACTOR (POSIBLE IDENTIFICACIÓN)	FECHAS DE ACTIVIDAD
2	Aliar moro	ribera (Alonso de Ribera)	1578
5	Belial	Alarcon (Gonzalo o Gaspar de Alarcón)	Actor: 1588 Autor de comedias: 1594

20. La identificación de los actores de los papeles ha sido posible gracias al *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español*, proyecto financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, y dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls de la Universitat de València, a la que va todo mi agradecimiento. Más noticias sobre estos actores se pueden leer en en S. Arata y D. Vaccari, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», pp. 45-47.

9	Bradamante	Jeronima Carrillo	1578
10	Capitán francés/ Enfermero/ Un pobre desnudo/ Antón	palma (Francisco de Palencia)	1597
22	Josef	palma (Francisco de Palencia)	
24	Marfisa	larroca (Paula Roca)	1584
25	María	Roca (Paula Roca)	
26[1r]	Mario	el s[or] alarcon[21] (Gonzalo o Gaspar de Alarcón)	Actor desde 1588 Autor de comedias: 1594
26[2r]	Montalo	rribera (Alonso de Ribera)	1578
29[2r]	Porcio	el s[or] diego diaz (Diego Díaz)	1594
32	Roselio[22]	quiros (Bartolomé López de Quirós)	Actor: 1579 Autor de comedias: 1584
	Criado	alarcon (Gonzalo o Gaspar de Alarcón)	Actor: 1588 Autor de comedias: 1594
33[1r], 33[2r]	Iugero	solano (Agustín Solano)	1584
61	Guzmán Rey	D° dias (Diego Díaz)	1594

La presencia de los nombres de Jerónima Carrillo y Paula Roca es muy interesante en una temporada en la que no muchas actrices actuaban, ya

21. Al margen del f. 1r-b de este papel se puede leer una segunda atribución actorial: «esto puede haç[erlo] / alarcon / desde aqui / miguelillo». Probablemente este «Miguelillo» hay que identificarlo con el actor Miguel de Rosal Ríos, que trabajaba en la compañía de Alarcón allá por el año 1600.

22. Al principio del *papel* n. 32 se copió la parte de Roselio, asignada a Quirós. Sucesivamente, la parte de Roselio se borró para copiar la de un Criado, papel asignado esta vez a Alarcón.

que las mujeres quedaron excluidas de la farándula hasta aproximadamente 1575, como bien recuerda Ángel M. García Gómez, en su análisis del tratado manuscrito *Abusos de comedias y tragedias*:

> Dejando aparte la referencia a «comediantes, hombres y mujeres» en la dudosa pragmática real de 1534 y la posible, aunque no cierta actuación de la esposa de Lope de Rueda, Mariana, en algunos entremeses, en el siglo XVI la mujer parece haber estado excluida de la tablas hasta aproximadamente 1575. [...] Es posible que aparecieran ya actrices en el teatro con la compañía italiana de Ganassa,[23] quien en 1574 ya representara en Madrid donde transcurre su temporada más importante entre 1579 y 1583. *La Numancia* de Cervantes, representada poco después de 1580, contiene una acotación indicando que «sale una mujer harmada con una lança...», la cual representa el papel alegórico de la Guerra. La presencia femenina en los tablados parece ya más generalizada en 1583, cuando Miguel Vázques [*sic*] «y su muger Juana Vázquez» se obligan a trabajar en la compañía de Juan Limos; y en 1584, cuando Agustín Solano «por sí y en nombre de Roca Paula su muger» se asienta con Tomás de la Fuente, autor de Comedias. Para 1586, el uso provoca una reacción en Madrid con una orden emanada de los Alcaldes de Casa y Corte, que prohiben que las compañías «traigan en ellas para representar ningún personaje muger ninguna». Esta prohibición dura, sin embargo, poco, y queda efectivamente sin vigor cuando el Consejo de Castilla, accediendo a una petición de la compañía italiana de los *Confidenti*, concede licencia para que representen mujeres públicamente,[24] apostillan que no «pueda representar ningún muchacho vestido como muger» [en 1587]. A partir de esta fecha la presencia de actrices en las tablas no conoce otro contratiempo práctico que la prohibición de 1596, la cual, si se puso en vigor, fue sólo durante un corto espacio de tiempo.[25]

Como apunta Ángel M. García Gómez, el nombre de Paula Roca —una de las actrices de nuestros papeles— es uno de los primeros que aparecen en los contratos entre actores y autores de comedias. El año 1587, fecha en que el Consejo de Castilla da su autorización oficial para que las mujeres actúen bajo la condición de ser acompañadas por el padre

23. En la compañía de Ganassa trabajaba también la mujer del actor, Barbara Flaminia (la nota es mía).

24. «Dase licencia para que pueda representar Angela Salomona y Angela Martinelli las quales consta por certificación del Sr. Alcalde Brauo ser mugeres casadas y traer consigo sus maridos», en C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Imprenta de la Revista Española, Madrid, 1901, p. 21 (la nota es mía).

25. Á. M. García Gómez, «El pequeño tratado *Abusos de comedias y tragedias*: un manuscrito perdido, ahora encontrado», *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 183-194. La cita se encuentra en la p. 193. Véase también A. de la Granja, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. L. García Lorenzo y J. E. Varey, Tamesis, London, 1991, pp. 19-41.

o el marido y nunca vestidas de hombre,[26] no se puede considerar un término *a quo*, puesto que la presencia de las mujeres en las tablas está atestiguada por lo menos a partir de finales de los años 70 de la centuria. De hecho, ya en 1578, el autor de comedias Pedro de Saldaña contrata a Alonso de Ribera junto con su mujer Jerónima Carrillo; ambos actores en 1581 trabajan en la compañía "de partes" de Mateo de Salcedo y Melchor de León, compañía en la que, además, actuaba Mariana Ortiz, mujer del propio Melchor de León.[27]

2.3 *Número de jornadas de las comedias*

El número de las jornadas de las comedias copiadas en los papeles de la carpeta es muy útil para fecharlos. La misma denominación *jornada*, «camino recorrido en un día», la única presente en los papeles, se remonta a Torres Naharro, que la sustituyó a la denominación clásica de *acto*, quizás traduciéndola del italiano *giornata*. El nombre *jornada* se impondrá definitivamente en el Siglo de Oro, después de una fase de transición en la que conviven las dos formas.[28]

26. Así reza la Cédula, recogida por A. de la Granja, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», p. 39: «Madrid, 24 noviembre 1587. Por justas consideraciones a parescido se de licencia a las mugeres de los rrepresentantes, constando primeramente que son casadas y traen sus maridos consigo, para que puedan rrepresentar en abito de mugeres y no de hombres, con lo qual se mande que ningunos muchachos puedan entrar a rrepresentar bestidos ni tocados como mugeres». La prohibición a las actrices de representar en hábito de hombre por lo común se ignoraba, como prueban varios papeles de actor de la carpeta: véanse, por ejemplo, los interesantes papeles de doña Juana (n. 16[1]) y de Yris (n. 44), que actúan disfrazadas de hombre en muchas escenas.

27. Otra cuestión sigue de pie: ¿las actrices sabían leer? La existencia de papeles con roles femeninos deja suponer que las actrices eran capaces de leerlos y memorizarlos. Hasta la fecha he podido hallar una única referencia al tema en un documento del Padre Fomperosa y Quintana recogido por E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904, p. 267 (la obra ha sido reeditada en 1997 con estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García por la colección Archivum de la Universidad de Granada). En el documento se habla de la inmoralidad de los ensayos cotidianos de las compañías: «Estos [los representantes] se reducen á tomar de memoria por la mayor parte versos amatorios, ocupando con estas especies los entendimientos. *A las mujeres muchas veces se los leen los hombres, unas por no saber leer, otras por abreviar en este ejercicio con lo que han de tomar de memoria.* [...] En los bailes y sainetes, para dar más gusto al pueblo, fuera de lo que suele llevar de suyo el verso de alusiones torpes, etc., añaden ellos la mímica, estudiando las acciones y ademanes livianos con que acompañar lo representado y lo cantado, inventando allí y puliendo cada uno conforme á su gusto. En estas juntas de los ensayos es imposible que asistan siempre los maridos á sus mujeres, con que quedan estas acompañadas de otros» (la cursiva es mía).

28. Por el contrario, en las comedias de Lope de Vega, la forma *jornada* se utiliza sobre todo en su primera época, hasta 1595; el uso del término disminuye en las obras de fin de siglo y desaparece casi del todo después de 1604, cuando se utiliza *acto* casi de manera exclusiva (en J. Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*, Tamesis, London, 1981, p. 284).

De entre todos los papeles, sólo en uno aparece una repartición en cinco jornadas: el papel de Belial, n. 5, que sólo contiene dos réplicas, la primera pronunciada en la primera jornada y la segunda en la quinta, como señala el copista después de haber trazado una raya escribiendo «5 jornada».

La mayoría de las obras de las que se sacaron nuestros papeles se reparte en cambio en cuatro jornadas.[29] Con respecto a esto Stefano Arata comenta:

> La división en cuatro jornadas representa el aspecto exterior de una concepción teatral muy definida (y típica de los años 1575-1585), que se opone a la que triunfaría luego con las comedias en tres actos. En el caso del teatro de finales del XVI a la diferente división en actos corresponde una diferente concepción teatral y a menudo ideológica.[30]

Esto confirma la datación alta de las comedias copiadas en los *papeles*. Es Juan de la Cueva[31] quien se atribuye el mérito de haber establecido entre 1580 y 1585 la moda de las cuatro jornadas, mientras que Lope escribe en cuatro jornadas tan sólo *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el Moro Tarfe*, la más antigua de sus comedias fechada entre 1579 y 1583.[32]

2.4 *Versificación de los papeles*

También la versificación de las obras copiadas en los papeles confirma todos los datos recogidos hasta ahora. La versificación de las comedias

29. Véase J. P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Publications of the University of Pennsylvania, Philadelphia, 1922, p. 158.

30. En la nota 9 de p. 57 de S. Arata, «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 53-66 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M. del V. Ojeda, Edizioni ETS, Pisa, 2002, pp. 127-139). Las palabras de Arata las confirma la práctica, frecuente en los últimos años del siglo XVI, de reducir a tres jornadas las comedias inicialmente divididas en cuatro: esto pasa bien con *La conquista de Jerusalén* conservada en el Ms. II-460, fols. 246-268, de la Biblioteca de Palacio (de la que hablaré más adelante), bien con las obras de Lupercio Leonardo de Argensola *Isabela* y *Alejandra* (1581-1585). Véase S. Arata, «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», *La Comedia*, ed. J. Canavaggio, La Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 53-54.

31. En el *Ejemplar Poético* (1606) Juan de la Cueva se atribuye (injustamente, como demuestra J. P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 90) el mérito de haber llamado los actos *jornadas* y de haber establecido la división de la obra en cuatro partes: «Que el un acto de cinco le he quitado, / que reducí los actos en jornadas, / cual vemos que es en nuestro tiempo usado» (J. de la Cueva, *El Infamador. Los siete Infantes de Lara. Ejemplar poético*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 162).

32. S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 42-43. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el Moro Tarfe* presenta todas las trazas de las obras escritas en la fase de transición a la comedia nueva, trazas que comparte con las obras copiadas en nuestros papeles: se trata de un drama histórico-patriótico, con un personaje alegórico, la Fama, y en él no se usa el octosílabo, aun derivando de un romance del siglo XVI.

anteriores a Lope ha sido estudiada por S. Griswold Morley en un artículo de 1925.[33] Morley comenta que las obras anteriores a 1575 se distinguen de las sucesivas por la presencia de los metros italianos. También en la versificación de nuestros papeles queda patente el predominio de los metros italianos (tercetos encadenados, endecasílabos sueltos, octavas), frente a la escasez de metros tradicionales, salvo las redondillas.[34]

Una vez más, nuestras conclusiones hacen remontar los papeles a los años 1575-1595, y más precisamente, a la primera mitad de los años 80 del siglo XVI.

2.5 *Fecha de las comedias identificadas*

Sólo en seis casos ha sido posible identificar las comedias de las que se han sacado doce de los 68 papeles contenidos en la carpeta:

TABLA N. 3 – Los papeles y las obras de procedencia.

PAPEL (PERSONAJE Y NÚMERO)	TÍTULO Y AUTOR DE LA OBRA DE PROCEDENCIA
Godofre de Bullón, n. 20 Herminia, n. 21 Solinda, n. 41 Teodoro, n. 42	*La conquista de Jerusalén*, Miguel de Cervantes
La Ocasión, n. 27, I La Necesidad, n. 31, III Mercader, n. 31, IV	*El trato de Argel*, Miguel de Cervantes
Marcela, Cleopatra, Claudia, n. 23	*Marco Antonio y Cleopatra*, Diego López de Castro
S. Juan, n. 35	*Auto de la degollación de Sant Johan*, anónimo
Santiago, n. 38, I	*Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*, anónimo
Virginio, n. 43, I [Publio], n. 51	*Los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*, anónima

También las fechas de dichas comedias identificadas apuntan a los años 80 del siglo XVI, como indican los datos que doy a continuación:

33. S. G. Morley, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», *Homenaje a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, 1924, 3 vols, I, pp. 505-531.

34. Lope de Vega emplea las redondillas muy a menudo hasta 1604, sobre todo en los años 1588-1597 y 1601-1604, cuando éstas prevalecen sobre las quintillas (véase S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, pp. 246-247).

a) El papel n. 43 (Virginio) y el n. 51 se han copiado de la comedia en cuatro jornadas *Los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma* cuyo manuscrito original se conserva en la Biblioteca de Palacio (Ms. II-463, fols. 111r-126v).[35] Toda la colección conservada en Palacio ofrece una muestra preciosa del tipo de obras que se escribían en los últimos veinte años del siglo XVI: entre éstas se distinguen ocho comedias en cuatro jornadas fechadas entre 1575 y 1585 y una versión en tres jornadas de la comedia de Miguel de Cervantes *La conquista de Jerusalén*; a estos mismos años, pues, podría remontar también la redacción de la comedia *Los vicios de Cómodo*.

b) Sobre dos papeles de la carpeta se pueden leer dos interesantes anotaciones con escritura tardía del siglo XIX; en el n. 35: «Este papel pertenece a un Auto de la *Degollación de San Juan Bautista*, que existe inédito en la Biblioteca Nacional»; en el n. 38: «el Auto a que pertenecen estos versos se encuentra íntegro en el códice grande de Autos y Farsas que perteneció al Sr. Porcel y está hoy en la Biblioteca».[36]

En efeto, el papel de San Juan (n. 35) pertenece al *Auto de la degollaçion de Sant Joban*, que se conserva manuscrito en dos colecciones —una de obras dramáticas y otra miscelánea— de la Biblioteca Nacional de Madrid. El papel de Santiago (n. 38, I; en el papel en realidad constan, por entero, las últimas escenas del auto) pertenece a otra obra sobre San Juan Bautista de título parecido, el *Aucto de La degollacion de Sant Juan Baptista* presente en el *Códice de Autos Viejos*, conservado también en la Biblioteca Nacional (Ms. 14.711) y editado en 1901 por Rouanet y en 1988 por Miguel Ángel Pérez Priego.[37] La datación propuesta es el último cuarto del siglo XVI para las dos colecciones de la Nacional y el tercer cuarto del siglo para el *Códice de Autos Viejos*.

c) En el *papel* n. 23 de la carpeta se encuentran dos fragmentos sacados de la única obra de Diego López de Castro hasta hoy conocida, la tragedia en cuatro jornadas titulada *Marco Antonio y Cleopatra*, cuyo manuscrito autógrafo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.648).[38] No se sabe nada del autor de la tragedia excepto lo que él mismo escribe al final del manuscrito: «Acabó esta tragedia el L^do^ Diego López de Castro, natural de Salamanca, rresidente en Madrid, en siete de Setienbre de 1582.

35. S. Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, p. 27 y p. 59.

36. Ambas anotaciones las describe A. Paz y Mélia en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Blas, Madrid, 1934-1935, 3 vols, I, p. 417. Sobre estos dos papeles véase M. de los Reyes Peña, «Edición de unos *papeles sueltos* pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*», *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Castalia, Madrid, 1991, pp. 431-457.

37. *Colección de Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, ed. L. Rouanet, L'Avenc, Barcelona, 1901, 4 vols; *Códice de Autos Viejos*, ed. M. Á. Pérez Priego, Castalia, Madrid, 1988.

38. La obra ha sido editada por H. Rennert en *Revue Hispanique*, XIX (1908), pp. 184-207. W. Crawford da noticia de la pieza en su *Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 167.

J. Diego López de Castro». El año 1582 se puede considerar como término *a quo* para la redacción de este papel.

d) Sin embargo el dato más importante es, sin duda, la presencia en la carpeta de varios papeles sacados de dos obras de Miguel de Cervantes, *La conquista de Jerusalén* y *El trato de Argel*. De *La conquista de Jerusalén* se han copiado el papel de Godofre de Bullón (n. 20), el papel de Herminia (n. 21), el papel de Solinda (n. 41) y el *papel* de Teodoro (n. 42); en cambio de la comedia *El trato de Argel*, el papel de «La Ocasión» (n. 27, I), el de «La Necesidad» y el del «Mercader» (n. 31, f. 1v-b y f. 2r-a). Ambas obras se remontan a la primera fase del teatro cervantino (1582-1587) puesto que Cervantes compuso *El trato de Argel* probablemente entre 1580 y 1583, y *La conquista de Jerusalén* entre 1581 y 1586.[39] Con respecto a *La conquista de Jerusalén*, de capital importancia es la contribución de Stefano Arata, editor y estudioso de la obra.[40]

3. ANÁLISIS DEL *CORPUS* DE LOS PAPELES

3.1 La recostrucción de algunas comedias de los papeles

He podido agrupar un cierto número de *papeles* pertenecientes a las mismas obras: a veces, algunos de ellos, al encajar entre sí como teselas de un *puzzle*, permiten reconstruir escenas de obras en su mayoría perdidas; otras veces, ha sido posible relacionar papeles distintos entre sí a partir del examen de su contenido, que me ha permitido reconstruir el enredo de las comedias de las que derivan.

Puesto que en los papeles no constan títulos de comedias he intentado atribuirlos yo para volver el trabajo más claro. Luego comentaré los casos más interesantes.

39. Según los datos recogidos por Agustín de la Granja, «pudo ser en el mes de junio de 1586, durante una breve estancia en Sevilla, cuando Miguel de Cervantes dejara en manos del autor de comedias Nicolás de los Ríos una comedia titulada *El cerco de Jerusalén* (o *La conquista de Jerusalén*), que empezaría a ensayarse el día 11 sin que los recitantes hubieran tenido tiempo de memorizar todos los versos» (A. de la Granja, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, p. 241). También se puede leer del mismo autor: «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 189-206, sobre todo p. 194.

40. S. Arata, «*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54 (1992), pp. 9-112 (comprende también la edición completa de la pieza; ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, pp. 31-126).

TABLA N. 4 – Las comedias reconstruidas.

PAPEL (PERSONAJE Y NÚMERO)	COMEDIA
Josef, n. 22 Maria, n. 25	**Auto del nacimiento*
Bradamante, n. 9 Marfisa, n. 24 Rugero, n. 33[1°] y 33[2°] Amón, n. 3	**Los amores de Rugero y Bradamante*
Mario, n. 26[1°] Porcio, n. 29[2°] Yris, n. 44	**El destierro de Mario*
Aliar, n. 2 Montalbo, n. 26[2°], I	«Comedia morisca»
Rey de Portugal, n. 31, I Infante Amir, n. 31, II n. 50	«Comedia de don Alonso»
n. 27, II [fragmento igual en n. 61, III] n. 46 [página de la comedia completa] n. 57 Gusmán, n. 61, I Rey, n. 61, II	«Comedia de Galva»
n. 16[2°], II Parmenión, n. 28, I n. 47 n. 59, II Capitán Dedrio, n. 67, II	«Comedia de Dario»
n. 60 n. 66	«Comedia de Lindano»

Empecemos con los papeles de Josef (n. 22) y María (n. 25). El que ambos papeles, amén de presentar los mismos rasgos codicológicos, pertenecen a una misma obra lo confirma el hecho de que encajan entre sí, es decir, que entrelazando las réplicas de uno y de otro reconstruimos una secuencia completa. El tema de la obra es el nacimiento de Cristo, y podría tratarse de un auto suelto, puesto que no consta en los dos papeles división en actos o en jornadas. Por esto damos a este texto el título provisional de **Auto del Nacimiento.*[41]

41. Las réplicas están en tercetos encadenados. Sólo al final, cuando con toda probabilidad José y María hablan con los pastores que han acudido a ver al niño Jesús, de los tercetos se pasa a las redondillas, con un patente intento de rebajar el tono del diálogo. Otro copista, con una letra más descuidada que la de los papeles 25 y 22, también copió el papel de José en otra hoja de la carpeta, la número 34. Se trata de una copia de calidad inferior si comparada con ésta. La edición del *auto* se puede leer en el Apéndice A del citado artículo S. Arata y D. Vaccari, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», pp. 56-60.

A otra comedia, de la que sobreviven cuatro papeles, hay que adscribir los de Bradamante (n. 9), de Marfisa (n. 24), de Rugero (n. 33[1] y 33[2]) y de Amón (n. 3), por un total de casi mil versos. Se trata de papeles cuyos trazos gráficos son iguales y que presentan huellas de una pronunciación seseante.

A diferencia de lo que ocurría con los textos anteriores, en este caso el número de los *papeles* y su extensión nos permite tener una visión menos fragmentaria del texto del que derivan. El argumento gira alrededor de las bodas de Rugero y Bradamante, dos de los personajes más destacados del poema italiano *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto.[42] De todos los episodios del *Orlando furioso*, el de la boda de Rugero y Bradamante fue uno de los que tuvo más amplia difusión en España: sobre todo para los primeros años de la comedia nueva tenemos noticias de varias piezas sobre el asunto.[43]

Los papeles de Mario (n. 26), de Porcio (n. 29) y el de Iris (n. 44) presentan la misma letra. Los tres pertenecen a la misma comedia en cuatro jornadas, cuyo argumento he podido reconstruir de forma incompleta por ser muy poco y fragmentario el material del que disponemos (unos 400 versos). En esta comedia, a la que doy el título de *"El destierro de Mario*, un grupo de desterrados, guiados por Porcio y Mario, llegan a España, donde fundan una nueva ciudad, una «nueva Roma», contra la cual mueve el ejército romano, bajo el mando de Escipión.

Los mismos rasgos tipológicos y la misma letra de los papeles de María y José ya mencionados se encuentran en otros dos papeles, el de Aliar moro

42. Para más informaciones, véase S. Arata y D. Vaccari, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», pp. 41-43. Sobre la difusión del *Orlando furioso* en España recordamos los clásicos A. Parducci, *La fortuna dell'"Orlando furioso" nel teatro spagnolo*, suplemento n.° 6 del *Giornale storico della letteratura italiana*, Chiantore-Loescher, Torino, 1937; G. M. Bertini, «Ariosto e il mondo ispanico», *Estudis Romànics*, IX (1961), pp. 269-289; M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, Féret & Fils, Bordeaux, 1966; O. Macrì, «L'Ariosto e la letteratura spagnola», *Lettere moderne*, III (1952), pp. 515-543, ahora en O. Macrì, *Studi ispanici. I: Poeti e narratori*, ed. L. Dolfi, Liguori, Napoli, 1997, pp. 51-88. Para una bibliografía completa sobre el tema reenvío a las pp. 69-75 de L. Ariosto, *Orlando furioso*, ed. bilingüe de C. Segre y M. de las N. Muñiz, Cátedra, Madrid, 2002, 2 vols (comprende el poema en italiano y la edición de su primera traducción castellana, la de Jerónimo de Urrea, Amberes, 1549). Con respecto a la influencia de Ariosto sobre Lope de Vega, véase por ejemplo: M. Trambaioli, *El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de Los celos de Rodamonte)*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», VII (2004), pp. 11-38. Recientemente se ha celebrado un congreso organizado por la Università degli Studi di Ferrara, la Embajada de España en Italia, la Biblioteca Ariostea y la Asociación Cultural Italia-España: *Il Furioso in Spagna: traduzione e ricezione* (Ferrara, 28-30 marzo 2007).

43. Por lo que hemos podido comprobar, nuestra comedia no se puede identificar con ninguna de las conocidas hasta ahora. No es *Los celos de Rodamonte* ni *El vencedor de sí mismo*, de Lope de Vega, y tampoco puede identificarse con la comedia manuscrita *Las bodas de Rugero y Bradamante*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque el argumento es el mismo. Por desgracia, el manuscrito de una *Comedia de Bradamante y Rugero*, conservado en la Biblioteca Nazionale de Turín, se quemó en el incendio que destruyó parte de los fondos en 1904.

(n. 2) y el de Montalbo (n. 26[2°]), que remiten a una comedia de ambientación morisca. En el papel de Montalbo, muy breve (sólo 20 versos), no se indica la repartición en actos, mientras que las cuatro rayas horizontales que dividen las réplicas en el papel de Aliar moro (208 versos) indican una división de la comedia en cuatro jornadas. Ambos papeles tenía que interpretarlos el actor Ribera con la técnica de los dobletes.

3.2 *Hacia la relación entre los papeles y las obras de las que proceden*

Pero ¿qué pasa cuando identificamos la obra de la que se han sacado los papeles? ¿Cuáles son las relaciones que corren entre los papeles y los originales?

No hay que olvidar que los papeles representan la última fase del proceso de transformación de un texto dramático de texto-literario a texto-espectáculo: por esto el examen del parentesco textual entre unos «textos accesorios» como los papeles de actor y los textos de los que derivan ofrece la oportunidad de reflexionar sobre qué era el teatro antes de la llegada del Fénix de los Ingenios, Lope de Vega, y a qué manipulaciones iba sometido. Hemos visto ya en el esquema n. 3 la escasez de obras identificadas hasta la fecha (sólo seis) en comparación con el número total de los papeles (68), lo que pone de manifiesto que la mayoría del patrimonio dramático anterior a Lope se ha perdido irremediablemente, y quedan desconocidos los nombres de los autores de muchas de las obras sobrevividas.

a) *Marco Antonio y Cleopatra* de Diego López de Castro

Marco Antonio y Cleopatra de Diego López de Castro es un buen ejemplo de la complejidad de las relaciones textuales entre testimonios diferentes, si bien no constituye un caso de papeles de actor sino de dos fragmentos copiados en uno de los bifolios.

En el papel n. 23 se leen dos fragmentos (que no son papeles de actor) de la única obra del licenciado: el primero está sacado de la tercera jornada y es un largo monólogo de Marcela, mujer de Marco Antonio, último amante de Cleopatra. La *collatio* entre la versión del papel y la del manuscrito de la Biblioteca Nacional (signatura Ms. 14.648), editado por Rennert, confirma la existencia de un leve parentesco entre ambos monólogos, como delata la presencia de una redondilla que en el papel constituye el exordio y en el manuscrito el cierre: «No sé a qué mortal pregunte / si yo vivo y soy diosa, / sin que esta canalla astrosa / de dioses cosa barrunte».

Salvo esta redondilla, los dos monólogos tienen muy poco en común: si el del papel desarrolla el tema de la locura de Marcela, el del manuscrito es más rico en referencias clásicas (en él Marcela se queja de ser una víctima inocente de la *nemesis* de los dioses envidiosos).

El segundo fragmento guarda mayores sorpresas: según Rennert, al lado del verso 1.397 en el manuscrito de la Nacional una mano distinta de la del copista apunta: «en el medio pliego esta esto mas difuso y concertado». Todo lo que sigue está borrado. En efecto, el papel presenta 32 versos más que el manuscrito, anteriores precisamente al verso 1.397. Además de este añadido y de unas variantes adiáforas, el papel trae dos redondillas más en la parte final del monólogo de Cleopatra, le falta una redondilla entera, y otra presenta variantes sustantivas si comparadas con el manuscrito. No podemos dejar de notar que ambos fragmentos del *papel* en efecto ocupan «medio pliego» —mitad de un *bifolio*—, y que las escenas copiadas —máxime la del suicidio de Cleopatra— son más largas: ¿el «medio pliego» del que habla la anotación de la Nacional es quizás el que se conserva en la carpeta?

Las variantes entre manuscrito y papel son tamañas que llevan a pensar no en dos obras distintas sino en dos versiones de una misma obra: si, por un lado, en el papel se dan cortes respecto del manuscrito, más a menudo encontramos adiciones y cambios tales que dejan suponer o bien la filiación del papel de otro testimonio más extenso o bien la intervención de alguien dentro de la compañía que adaptara la obra a los gustos del público y a las reales posibilidades de la compañía.

b) *Los vicios de Cómodo*, anónima

También en el caso del papel de Publio y de Virginio y de la comedia *Los vicios de Cómodo* conservada en la Biblioteca de Palacio (Ms. II-463, ff. 111r-126v), la *collatio* ha detectado muchas diferencias entre los dos textos. El papel n. 51 está muy deteriorado: no es visibile ninguna indicación del nombre del personaje ni de la jornada a la que pertenecen los pocos versos sobrevividos. Sin embargo, cotejando el papel con dicho manuscrito he podido averiguar que aquél se corresponde con el del personaje del cónsul Publio en la comedia conservada en Palacio. El papel presenta una distinta distribución de las réplicas, ya que se atribuyen a Publio versos que el manuscrito adjudica a otros personajes, Lelio y Píndaro. Además, hay cortes y añadidos con respecto al manuscrito, como si alguien hubiese tenido que adaptar la obra a las posibilidades de una compañía más pequeña de lo necesario para su puesta en escena (10 personajes principales sin contar la veintena de personajes menores entre criados, senadores, secretarios, prisioneros y otros). Igualmente, el papel de Virginio presenta cortes y *addenda* con respecto al manuscrito, si bien la réplica más larga del personaje es en lo grueso idéntica, incorporando unas variantes no significativas. En este caso, como en el anterior, a la vista de muchos parecidos pero también de muchas diferencias entre los dos testimonios, es difícil establecer su relación; una vez más, estaríamos ante dos versiones distintas de una misma obra.

A lo largo de su vida Cervantes condenó más de una vez el mundo teatral de su época, atacando bien al Fénix, Lope de Vega, bien a los autores de comedias, demasiado preocupados por el comercio: «porque ni

los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos», dice Miguel a Pancracio en la *Adjunta al Parnaso*;[44] pese a dichas palabras de Miguel, los documentos de la carpeta demuestran que por lo menos dos de sus obras se encontraban en el repertorio de una compañía que recorría España en los últimos veinte años del siglo XVI.

c) *El trato de Argel* de Miguel de Cervantes

En el caso de *El trato de Argel*, los *papeles* de «La Ocasión», de «La Necesidad» y del Mercader se han cotejado sea con el manuscrito de la comedia de la Biblioteca Nacional (signatura Ms. 14.630-23) sea con la transcripción del llamado «Manuscrito Sancho Rayón» de la Hispanic Society de Nueva York que Antonio de Sancha adjuntó a su edición del *Viaje del Parnaso* de 1784. La importancia del manuscrito de la Nacional reside en que se remonta a finales del siglo XVI o a comienzos del siglo siguiente, siendo pues cronológicamente próximo tanto a la redacción de la comedia por parte de Cervantes como a la de los papeles de la carpeta. El «manuscrito Sancho Rayón» se considera de calidad inferior al de la Nacional, generalmente utilizado para las ediciones de la comedia.[45]

El trato de Argel no es más que un agregado de episodios autónomos y por eso se presenta repartido de distintas maneras. De hecho, la comedia del manuscrito de la Nacional presenta cuatro jornadas (como la edición de Schevill-Bonilla y la siguiente de Sevilla y Rey Hazas),[46] mientras que en el «Manuscrito Sancho Rayón» (y en la edición de Sancha) *El trato de Argel* se divide en cinco jornadas.

El cotejo ha permitido comprobar el parentesco textual de los papeles con el manuscrito de la Nacional y no con el «manuscrito Sancho Rayón». Entre los papeles de «La Ocasión» y de «La Necesidad» y el manuscrito de la Nacional, en efecto, apenas corren unas pocas variantes adiáforas; tan solo el papel del Mercader trae una distinta distribución de las réplicas, atribuyéndose al Mercader las réplicas de otros personajes menores (otros mercaderes u otros moros).[47]

44. M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. V. Gaos, Castalia, Madrid, 1974, 2 vols, I, p. 183.

45. Lo utilizan, por ejemplo, R. Schevill y A. Bonilla en 1920 para su edición de *El trato de Argel* en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1920, 18 vols, V, pp. 7-102.

46. *El trato de Argel*, en el tercer volumen de M. de Cervantes, *Obra completa*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1993-1995, 3 vols.

47. En los versos del personaje de «La Ocasión», por ejemplo, en el manuscrito de la Nacional y en el papel leemos: «que está rebelde y *muestra* que no teme / del niño y *ciego* dios la grande fuerça», mientras que en el «manuscrito Sancho Rayón» se lee: «Que está rebelde, y *mas*, que no teme / Del niño y *fiero* dios la grande fuerza»; y también compárense las lecciones del manuscrito de la Nacional y la del papel («en el comer y en el *vestir* y en todas», «ponerme delante y la *melena*», «y *detenerme un rato*, porque pueda») con las lecciones del «manuscrito Sancho Rayón» («En el comer, en el *beber*, en todas», «Ponérmele delante, y la *miseria*», «Y *detener mi vuelo*, porque pueda»).

d) *La conquista de Jerusalén* de Miguel de Cervantes

Aún más complejas son las relaciones entre los papeles de Godofre, Herminia, Solinda y Teodoro y el manuscrito de *La conquista de Jerusalén* conservado en la Biblioteca de Palacio (Ms. II-460, fols. 246-268). De capital importancia para el tema es el artículo de Stefano Arata, «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino» publicado en la revista *Edad de Oro* y la edición de la pieza contenida en «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580» publicado en la revista *Criticón*.[48]

Los papeles sirven para fechar la obra cervantina redescubierta por Arata, ya que la citada anotación apuntada en el papel de Herminia hace referencia a los ensayos de la obra en 1586, que hay que considerar, pues, el término *ante quem* para la composición de la pieza.

La *collatio* entre la que Arata denomina *Jerusalén N*, es decir la perdida versión de la comedia de la que derivan los papeles de Godofre de Bullón (n. 20), de Herminia (n. 21), de Solinda (n. 41) y de Teodoro (n. 42), y la *Jerusalén P*, es decir la versión transmitida por el manuscrito de Palacio, pone de manifiesto diferencias tales que nos obligan una vez más a hablar de dos versiones de la misma obra. Según Stefano Arata,

> Ante todo, los papeles de actor demuestran que *La conquista de Jerusalén* circuló en dos versiones diferentes. En la gran mayoría de los casos, personajes, situaciones y secuencias son los mismos en el manuscrito de Palacio y en los papeles de actor de la Nacional. Sin embargo, es difícil encontrar una réplica idéntica en las dos versiones. A veces la réplica está construida a partir de la misma estructura estrófica, pero con palabras completamente distintas, según una técnica típica en las refundiciones.[49]

De las diferencias entre las dos versiones, la más importante quizás sea la distinta división en jornadas: la *Jerusalén N* se divide en cuatro jornadas mientras que la *Jerusalén P* en tres. Stefano Arata opina que ambas versiones circularían al mismo tiempo entre las compañías de actores. Además, para el estudioso la versión en tres jornadas —la *Jerusalén P*— sería el fruto de la refundición de un autor de comedias (y no del dramaturgo) que, limitándose a unir las últimas dos jornadas y a hacer pequeños reajustes en la original *Jerusalén N* —que se representó en 1586, como atestigua el papel de Herminia—, habría querido «modernizar» una comedia vieja adaptándola a la nueva moda de la tripartición de las piezas.[50]

48. Véanse los citados artículos de S. Arata, «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», nota 30, y «*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», nota 40.

49. S. Arata, «Notas sobre *La conquista de Jerusalén*», p. 55.

50. Ibíd., pp. 61-62.

3.3 *Notas acerca del contenido de las obras copiadas en los papeles*

Antes de pasar al análisis de los rasgos más salientes de las obras de las que derivan los papeles de la carpeta, es preciso recordar que trabajamos con documentos incompletos, con hojas o partes sueltas, lo que dificulta y a veces imposibilita reconstruir la trama de la comedia original. Por ello mismo, no podemos valorar con exactitud el peso de los elementos dramáticos en la andadura de la obra entera, a la que de todos modos intentamos acercarnos.

Del análisis de los contenidos de las comedias a las que pertenecen los papeles se desprende una gran variedad en los temas tratados, aunque la mayoría de las obras por su tono serio tiende al drama más que a la comedia. En muchos casos la intriga se desarrolla en dos direcciones: la primera, la de la intriga principal, representada por los sucesos militares protagonizados por el personaje masculino (en contextos más o menos históricos, más o menos alejados en el tiempo); con dichos casos de guerra se entrecruzan los casos de amor de la intriga secundaria (un personaje femenino que por amor queda espera o actúa por su cuenta). El telón de fondo puede variar de la época clásica a la reconquista, al pasado más o menos reciente, pero la trama se desarrolla siempre en un marco que de alguna manera se puede definir «histórico».

Hay varios papeles de comedias cuyos protagonistas viven en la antigua Grecia o en la antigua Roma: por ejemplo, Adherbal (n. 1) en lucha con Iugurta para el control de la Numidia, o Dario que muriendo cede el paso al joven Alejandro (n. 16[2°], II; n. 28, I; n. 47; n. 59, II; n. 67, II), o Porcio (n. 29[2°]) y Mario (n. 26[1°]) que dejan Roma y fundan una nueva ciudad en España.

Se desarrollan a partir del binomio amor-guerra prácticamente todas las comedias de ambientación morisca, que constituyen un grupo de peso en la carpeta: en él caben, por ejemplo, los citados papeles de Aliar (n. 2), de Bernaldo (n. 6), de Montalbo (n. 26[2°]) o el n. 65. La guerra es la fronteriza, narrada en muchos romances moriscos y en las novelas moriscas de la segunda mitad del siglo XVI, con las que dichos papeles coinciden temáticamente: por ejemplo el personaje del papel n. 65, el alcaide de Antequera don Rodrigo de Narváez, es también uno de los protagonistas de la primera novela morisca, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* (primera edición entre 1550 y 1560).

La tradición italiana de los *poemi cavallereschi* es otro tema frecuente en los dramaturgos, como atestiguan los papeles de la comedia **Los amores de Rugero y Bradamante*, relacionada con una de las tramas secundarias del poema ariostesco, y *La conquista de Jerusalén* de Miguel de Cervantes, basada en el poema de Tasso.

Quizás una de las cosas más sorprendentes en los *papeles* es la ausencia de la figura del donaire: por otro lado no podemos olvidar que, por lo general, se señala *La francesilla* (1596) como la primera comedia en la que Lope lleva a cumplimiento la creación del personaje y sobre todo del papel del gracioso dentro del sistema de la comedia nueva. De hecho,

entre los personajes de los papeles, muy pocos presentan rasgos cómicos: el Contador del papel n. 13, el criado del n. 32, o el personaje del n. 45 y la criada Sabina del papel n. 39, cortejada insistentemente, aunque en vano, por otro criado.

En muchos papeles se encuentra un enredo amoroso, es decir una acción que gira entorno al amor entre dos o más personajes, por lo general en un ambiente urbano reconocible. Así ocurre en el papel de don Luis, de las dos doña Juana y en otros papeles sin indicación de personaje (por ejemplo, el n. 28, II, o los dos de la «comedia de Lindano»).

La mujer vestida de hombre, uno de los mecanismos capitales de la comedia nueva que la pone en relación con el universo del Carnaval, está presente en cuatro papeles: los dos de doña Juana (n. 16[1°] y n. 16[2°]) —sacados de dos obras diferentes—, el papel de Yris (n. 44) y el n. 60. La presencia de este recurso dramático en obras de la primera fase del desarrollo del teatro profesional es notable, sobre todo si se considera que sólo en 1587 el Consejo de Castilla concede licencia para que representen mujeres públicamente, según hemos dicho, si bien, en realidad, los primeros testimonios acerca de las actrices se remontan a diez años antes.

Al lado de la concepción clásica del espacio derivada del modelo teatral terenciano (predominio del espacio escénico urbano simbolizado por una calle o por una plaza, cruces obligatorios para los personajes) muy presente entre las obras de los papeles, también se dan ejemplos de escenarios polivalentes construidos sólo verbalmente, es decir sin una indicación explícita del espacio escénico donde se desarrolla la acción. El uso de un decorado verbal y de las acotaciones implícitas en el diálogo representará una constante en la comedia nueva, en la que el juego con el convencionalismo de la palabra se hace cada vez más refinado y complejo. En los papeles nos encontramos con un uso todavía no perfectamente definido del espacio escénico y, sin embargo, ya concretizado en formas típicas del siglo siguiente. Véase el papel de Bernaldo (n. 6, f. 1r-c), en el que el personaje, al anochecer, disfrazado de moro, deja el campo cristiano para visitar a una dama mora en el palacio del Alhambra. Aquí Bernaldo habla con ella asomada a una ventana, según uno de los *topoi* más explotados en las comedias del Siglo de Oro:[51]

aquí
Por cierto de buena gana,
mas no gusta de ventana
sino donde diga abri[d],
con mujeres principales
de trato y conversación,
y no de aq*ue*llas q*ue* son

51. Las palabras en cursiva colocadas antes de cada réplica («*Aquí*», «*mía*», «*amor*», «*señor*», «*huyendo*») son los *pies*, es decir la última palabra de la intervención anterior que se escribía en el centro de la columna para ser fácilmente reconocible y que indicaba al actor el momento en que tenía que intervenir en el diálogo.

más visibles q*ue* palpables.
Así q*ue* si dais licencia
para q*ue* pueda *subir*,
yo le haré luego venir;
y si no, prestad paciencia.

mía
Allá arriba serlo ya;
acá [a]bajo no lo soy.

amor
Parece q*ue* oigo gente.
¿Quién pasa?

señor
Di lo q*ue* quieres, ¡acaba!

huyendo
¡O aleve! ¿Quién es el perro?

Estos versos ponen de manifiesto un uso complejo de la palabra en función de la construcción de un decorado verbal, en el que ya se distinguen dos niveles (el tablado, «acá abajo», y el corredor, «allá arriba») con una acotación implícita «parece que oigo gente» que nos informa sobre el desarrollo de la acción.

3.4 *Las intervenciones en el texto atribuibles a la compañía teatral: los papeles entre texto literario y espectáculo*

Estudiando los papeles he podido comprobar la presencia de dos tipos de intervención manual en el texto: por un lado las correciones del copista que enmienda su error incipiente, mientras escribe; por otro, las intervenciones redaccionales que sirven para modificar el contenido o el sentido de los versos y no ya para corregir un error. En el Catálogo he intentado distinguir entre correcciones del copista (atribuibles a la misma mano que copia el texto) y correcciones del revisor (considerando revisor no sólo el encargado de controlar el trabajo del copista sino cualquiera que haya manejado los papeles revisándolos tras la copia).

El copista interviene en la mayoría de los casos *in itinere*, es decir durante la redacción del texto:[52] corrige los errores mientras los transcribe, puesto que raramente revisa y enmienda el texto de los papeles de actor después

52. Con respecto al llamado *incipiens error* se puede leer el interesante trabajo de A. Ferrari, «Sbagliando (loro), s'impara (noi): tipologia e interesse dell'*incipiens error* nel Colocci-Brancuti», *Canzonieri iberici (Atti del colloquio di Padova e Venezia, 25-27 maggio 2000)*, eds. P. Botta, C. Parrilla y I. Pérez Pascual, Editorial Toxosoutos-Noia, Università di Padova-Universidade da Coruña, Padova-A Coruña, 2001, 2 vols, I, pp. 107-123.

del acto de copia. Esto confirma la naturaleza accesoria de los papeles, pocas veces revisados después de la copia o cotejados nuevamente con el texto original para comprobar la exacta correspondencia de los versos. Los papeles, de hecho, se debían copiar lo más rápido posible, como confirman el descuido y los numerosos errores presentes en ellos.

Es muy raro que una mano diferente de la que copia intervenga en el texto: esto ocurre, por ejemplo en el papel de la Carne (n. 11; f. 1r-b), en el de doña Juana (n. 16[1r]; f. 2r-a), en el n. 51 (f. 1v) o en el n. 57 (f. 2v-a).

Igualmente poco frecuente es la presencia de versos enjaulados,[53] es decir encuadrados para ser borrados. En el papel de Godofre, por ejemplo, hay tres tercetos encadenados enjaulados y luego borrados con unas rayas horizontales y una cruz; en el papel de Guzmán, (n. 61, I) se tachan con rayas transversales 35 versos en redondillas, correspondientes a una escena del papel.

Como ya señalado, probablemente el autor de comedias se encargaba de asignar los papeles a sus actores y, por consiguiente, es de suponer que fuera él quien apuntara los nombres de los actores que constan en varios papeles de la carpeta.

Otra traza del paso de los papeles por las manos de los actores históricos es la presencia de apuntes de distinto tipo, como cuentas, *probatio pennae* o versos improvisados. Muy interesantes son las coplas zejelescas apuntadas en el *vuelto* del papel de Sabina (n. 39):

Andar zarabanda,
que el amor lo manda.
Antón pintado,
Antón colorado.

A las sombras de un li[so]
estaba porque amor quiso;
más penado que Narciso,
aquel amador aguado.
Antón pintado.

Contando está sus querellas
a quien fue la causa dellas,
cansado de padecellas,
más linda que doña Elena,
María tan buena.[54]

53. «Si tratta di luoghi in cui i versi, generalmente strofe intere, vengono riquadrati da una linea più o meno sottile, oppure presentano linee ai margini con segni trasversali nel testo così isolato, a volte cassato ulteriormente ad ogni linea, che possono estendersi per l'intera pagina manoscritta» (M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2000, p. 46). Véase también del mismo autor «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura Neolatina*, LIX, n.os 3-4 (1999), pp. 349-371.

54. Sobre esta copla, véase M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, copla n.° 1542, p. 741.

o el soneto dedicado a la actriz Jerónima Carrillo, desgraciadamente incompleto por el deterioro del papel en que fue copiado, el último de la carpeta:

> Este papel de dama ha de decillo
> la Pascua con primor y bizarría
> y con la propia boca, el primer día
> la señora Jerónima Carrillo.
> Toda la gente gustará de oíllo
> porque tiene donaire y gallardía
> y yendo por amparo nuestro y guía
> el temor bien podemos despedillo.
> [...][55]

3.5 *Breve* excursus *sobre Alonso de Cisneros*

Miguel Ángel Pérez Priego considera el llamado *Códice de Autos Viejos* un «repertorio de representantes», cuyo recolector sería Alonso de Cisneros, autor de comedias activo entre los años 1567-1595 —entre los años 1579 y 1583 en Madrid (estaba ya muerto en 1597).[56] Es interesante que precisamente el nombre de Alonso de Cisneros aparezca también, como hemos visto, en los pocos datos biográficos de los actores de nuestros papeles: en 1593 formaban parte de su compañía Agustín Solano y Paula Roca (que probablemente habían trabajado con él ya en 1584), y entre 1594 y 1595 también Diego Díaz y su mujer Micaela de Luján.

Otra información nos la da el citado asiento[57] con el que en 1594 Cisneros contrata a varios actores —y, entre ellos, Diego Díaz y Micaela de Luján— y que confirma la costumbre de pagar a alguien de su compañía (en ese caso, Simón Arias) adrede para sacar los papeles de las comedias.

Además, Bernardo J. García García en un trabajo de 1997[58] dice que en el día del Corpus de Sevilla de 1588 la compañía de Cisneros repre-

55. A Lope de Vega le gustaba escribir sonetos a las actrices: M. G. Profeti, «"Que vistió de verdades la mentira": i sonetti alle attrici», en *Idem*, *Nell'officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1999, pp. 113-124.

56. Véase M. Á. Pérez Priego, «Teatro y religión en la España de Felipe II: el *Códice de Autos Viejos*», *Epos: Revista de filología*, III (1987), pp. 261-286, y sobre todo, del mismo autor, «*El Códice de Autos Viejos* y el representante Alonso de Cisneros», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Castalia, Madrid, 1991, 6 vols, III, pp. 289-298, en especial p. 294. Con respecto a la actividad de Cisneros en Madrid véase *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, eds. C. Davis y J. E. Varey, Tamesis, Madrid, 1997, p. 79 y p. 104.

57. Se trata del contrato —transcrito por entero en § 1— que el 13 de marzo de 1594 Cisneros estipula para formar una nueva compañía con Miguel Ramírez, Fernán Sánchez, Antón Álvarez, Simón Arias, Jusepe de Esquivel, Pedro el Rubio, Francisco de Villalta, Alonso del Castillo, Diego Díaz y su mujer Micaela de Luján, Pedro de Valdés y su mujer Jerónima de Burgos, Pedro de Ocaña y su mujer Agustina de Vega (véase L. Fernández Martín, *Comediantes, escalvos y moriscos*, pp. 34-35).

58. B. J. García García, «Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porras», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 171-188, en especial la p. 180.

sentó el auto sacramental de *El villano del Danubio*, basado quizás en la historia contada por Fray Antonio de Guevara en su *Relox de Príncipes* (1528). Curiosamente, en nuestra carpeta se conserva un papel de Porcio, (n. 29[a]): se trata de un villano siciliano que habla al Senado de Roma para denunciar las injusticias cometidas por el corrupto gobernador de la isla, en un contexto que no deja de recordar precisamente la historia del villano del Danubio de Antonio de Guevara y quizás también la del auto representado en Sevilla por la compañía de Cisneros.[59]

Otra interesante coincidencia: en la comedia *Los naufragios de Leopoldo*, de 1594, escrita por «Morales, representante» (Pedro o Alonso de Morales, según Jean Canavaggio),[60] copiada en el Ms. II-460, fols. 22r-50r de Palacio, dos personajes hablan y oyen comentarios acerca de una representación particular a la que han asistido. De lo que dicen podemos deducir que Alonso de Cisneros había representado una comedia morisca en la que aparece el personaje del moro Muza: en el papel de Bernaldo (n. 6), el interlocutor de este personaje es justamente un moro llamado Muza.

Los datos aquí reunidos apuntan a una posible relación entre nuestros papeles y el autor de comedias Alonso de Cisneros y no excluyen que la carpeta de la Nacional pudo pertenecer al repertorio de la compañía de Cisneros, ya tenido por Pérez Priego como el recopilador del *Códice de Autos Viejos*.

CONCLUSIONES

¿Cómo se relacionan los papeles de actor con el proceso que lleva desde la producción del texto por parte del *ingenio* hasta su puesta en escena preparada por un autor de comedias para su compañía? Sobre todo ¿de qué texto se sacaban los papeles? Y además, ¿a qué compañía, a qué autor de comedias pertenecían los papeles y las comedias de las que derivan?

Las primeras dos preguntas nos plantean el problema de qué es un "original" en el teatro, donde el texto es un híbrido que vive entre la página escrita y el tablado.[61] En los papeles pocas veces el texto es igual al de

59. Nueva confirmación nos viene de J. Sentaurens que, en su *Séville et le théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1984, 2 vols, recoge datos sobre las representaciones sevillanas de Alonso de Cisneros, a saber: en el corral de las Atarazanas en 1580 y en el corral de doña Elvira en 1581 (representó la *Comedia del Infamador* de Juan de la Cueva), en el Corpus de 1585 (representó los autos de *Los desposorios de la Infanta* y de *La tentación*), en el de 1588 (representó otros dos autos, *Las vírgenes locas y prudentes* y *El villano del Danubio*) y en el de 1589 (representó el auto de *San Onofre*).

60. J. Canavaggio, «Teatros y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos», *Segismundo*, XXIII-XXIV (1976), pp. 27-51.

61. Dicen I. Arellano y Á. Cilveti en la «Introducción» a P. Calderón de la Barca, *El divino Jasón*, Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-Pamplona, 1992 (p. 16): «[...] no siempre es fácil saber qué se entiende por original. Si tomamos por ejemplo un texto dramático ¿cuál es el original?: ¿la primera versión que escribiera el poeta o la versión que el autor de comedias, a veces con la conivencia del mismo dramaturgo, representara realmente en

los manuscritos originales. En la opinión de Stefano Arata, en el caso de los papeles de las obras conservadas en Palacio (*Los vicios de Cómodo* y *La conquista de Jerusalén* de Cervantes), «los amanuenses trabajaban sobre copia de actores»,[62] es decir sobre copias realizadas a partir del autógrafo que incluían los cambios para la puesta en escena decididos por el autor de comedias.

Si el *ingenio* era el autor del texto literario que entraba a formar parte del circuito comercial de las compañías, el verdadero autor del texto-espectáculo era el autor de comedias, como pone de manifiesto también a nivel semántico el uso de la palabra *autor* para definir un rol lejano de los mecanismos de la creación literaria en sentido tradicional. El autor de comedias pasaba a ser el único dueño del manuscrito del *ingenio*, y esto le legitimaba a manipularlo con el fin de adaptarlo a las necesidades concretas de la compañía, de la puesta en escena y del público.

Con respecto a la tercera cuestión de la posible atribución de los papeles al repertorio de una compañía concreta de actores, no es imposible relacionar nuestra carpeta con Alonso de Cisneros, uno de los autores de comedias más conocidos del último tercio del siglo XVI y probable recopilador del *Códice de Autos Viejos*.

En resumidas cuentas, los papeles de actor de la carpeta de la Nacional, que llevan trazas patentes del "uso teatral" de los originales por parte del autor de comedias, representan uno de los testimonios más interesantes sobre aquella poco conocida *edad oscura* del teatro español.

escena? Ruano considera edición crítica de una obra dramática aquella que analiza de manera científica todas las relaciones textuales que existan entre los testimonios sobrevivientes con el objeto de producir un texto eclético que refleje en la medida de lo posible las intenciones finales del autor. Estas intenciones finales habrán quedado a veces plasmadas en el manuscrito autógrafo, otras veces en un manuscrito copia, o en una edición impresa, o incluso en la conflación de varios testimonios». Las palabras de José María Ruano de la Haza recogidas por los dos editores en dicha introducción se pueden leer en su artículo «La edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro. El método eclético», *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Castalia, Madrid, 1991, p. 493.

62. S. Arata, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVII (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-23; la cita está en la p. 15.