

MANUSCRITOS ATÍPICOS, PAPELES DE ACTOR Y COMPAÑÍAS DEL SIGLO XVI¹

Para describir las diferentes fases de la transmisión de un texto teatral del Siglo de Oro se suele aplicar un esquema por todos conocido y que suena más o menos así: el dramaturgo compone la comedia y vende el manuscrito autógrafo a una compañía generalmente de título, enajenándose de todos los derechos. Tras haber representado la obra unos cuantos años, el *autor* de comedias cede, a su vez, el manuscrito a compañías de segundo orden y, así, hasta que el manuscrito acaba en manos de algún editor que publica la pieza ya muy deteriorada.

Aunque en líneas generales este esquema es correcto, hoy resulta demasiado simplificado y rígido para dar cuenta de un fenómeno tan complejo como es la dinámica textual del teatro áureo. Sobre todo, es un esquema que suele utilizarse para explicar diferencias textuales entre impresos y manuscritos, y entre autógrafos y copias. Si intentamos abordar el problema de los manuscritos del Siglo de Oro, no desde el punto de vista de la ecdótica, sino desde el punto de vista del funcionamiento del mercado teatral y de las compañías profesionales, podríamos ampliar nuestros conocimientos sobre el fenómeno teatral y ofrecer, al mismo tiempo, nuevos materiales a la filología. En las páginas siguientes, quisiéramos hablar de una serie de manuscritos teatrales que podríamos definir como atípicos, porque no son los que generalmente manejan los editores modernos, ni entran en el esquema simplificado al que acabamos de referirnos.

¹ Estas páginas tienen un origen doble: por un lado, refunden el texto de una conferencia leída por Stefano Arata en el seminario internacional «*De las plumas a las tablas, de las tablas al lector*»: *el texto dramático en el Siglo de Oro*, organizado por el Grupo PROLOPE de la Universidad Autónoma de Barcelona, los días 8 y 9 de octubre de 1999 (hemos preferido mantener el tono coloquial de la intervención); por otro, nacen de una colaboración de Debora Vaccari con el grupo de investigadores que prepara en Valencia el *Diccionario de Actores del Siglo de Oro*, bajo la dirección de Teresa Ferrer Valls. A fines legales y académicos declaramos que a Stefano Arata pertenecen las páginas 25-34 (apartados 1-3) y 53-56 (apartado 5) del artículo, a Debora Vaccari las páginas 34-52 y los Apéndices.

1. *Manuscritos y organización de las compañías*

En su libro *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*, Luis Fernández Martín dio a conocer hace algunos años un contrato de 1594, relativo a la compañía de Alonso de Cisneros, en el que se fijan de forma pormenorizada las tareas de cada uno de sus miembros. Es un documento sumamente interesante porque nos ofrece una visión de la compañía desde dentro y porque pone en evidencia una repartición de las tareas creativas e interpretativas más compleja y estructurada de lo que generalmente se suele pensar. Damos a continuación la transcripción del documento²:

El 13-III-1594 ante el escribano Juan Ruíz 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 así 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.

[...]

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

² L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988, pp. 34-35. La transcripción de Fernández Martín es esencialmente correcta, aunque a veces resume el contenido del documento. Hemos tomado visión de la escritura original en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid. En algunas ocasiones nos hemos permitido integrar el resumen de Fernández Martín con datos sacados de la escritura original.

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.

[...]

Según se desprende del contrato, en una compañía tan importante como la de Alonso de Cisneros sólo una parte de los textos se adquirirían en el mercado teatral. Si Cisneros y Miguel Ramírez eran los encargados de encontrar y adquirir respectivamente entremeses y comedias, otro actor, Alonso del Castillo, tenía la obligación de componer cinco comedias (dándole la compañía «trazas» para dos de ellas) y dos autos para la fiesta del Corpus, y escribir los carteles de las comedias. Por todo ello, «recibiría ocho reales». Es decir, la compañía entregaba al actor un guión dramático en prosa de la comedia (si no interpretamos mal el significado del término «traza») que Alonso del Castillo, probablemente hábil versificador, transformaría en un texto dramático en verso. De la parte musical se encargaban Jusepe de Esquivel, quien se obligaba a «buscar letras y romances y tonos nuevos para que se canten en las comedias», junto con Francisco de Villalta, quien se obligaba a «hacer tonos y buscar romances y letras».

Una vez que los textos estaban a disposición de la compañía, se pasaba a una segunda fase de la preparación del espectáculo, según se desprende del contrato citado. Alonso de Cisneros y Miguel Ramírez tenían el poder de asignar los papeles a los diferentes actores. Puesto

que el reparto de papeles es un momento siempre delicado en la vida de una compañía, es lógico que fuera la persona de más autoridad – eso es, el *autor* de comedias – quien se encargase de esa tarea. Le tocaba a continuación el turno a Simón Arias, quien se obligaba a preparar los *papeles de actor* («escribir los papeles») sobre los que cada actor aprendía su parte. Miguel Ramírez debía dirigir los ensayos y verificar que todos hubiesen aprendido su papel, mientras que Alonso del Castillo aderezaba los carteles que anunciaban el espectáculo.

No sabemos hasta qué punto podemos extender las consideraciones sobre este contrato a todo el sistema teatral. Nada nos lleva a suponer que la compañía de Cisneros fuese una excepción en el panorama teatral de la época. Es verdad que Cisneros es un *autor* de comedias ya mayor (morirá tres años después de firmar este contrato) y que se había formado en la época de los autores-actores como Lope de Rueda³, pero también es verdad que el contrato nos remite a una fecha tardía, cuando el sistema de los autores-actores había desaparecido casi por completo⁴. Sea lo que fuere, observamos lo siguiente: en una de las compañías más importantes de la época de Lope, la elaboración del texto-espectáculo pasaba por diferentes fases, todas estrictamente codificadas y organizadas. Observamos, además, una tipología muy diversificada de manuscritos: trazas en prosa, manuscritos comprados, textos elaborados en el interior de la compañía, *papeles* de actor, carteles, textos musicales y romances.

¿Qué ha sido de estos manuscritos? ¿Han desaparecido? ¿Han dejado algún rastro? Analizaremos a continuación tres casos que nos parecen significativos.

³ Sobre la trayectoria de Cisneros, véase M. Á. Pérez Priego, «El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI», *La Comedia*, ed. J. Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 227-247, y sobre todo B. García García, «Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porras», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 171-188.

⁴ Parece, sin embargo, que el fenómeno de los actores-actores, en lugar de desaparecer por completo, volvió a surgir más tarde, si damos fe al testimonio de Quevedo en *El buscón*. Cuenta el protagonista Pablos: «Representamos una comedia de un representante nuestro, que yo me admiré de que fuesen poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. Y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos; que me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Ramón [*sic* por «Remón»], que no había otra cosa» (F. de Quevedo, *El buscón* [1626], ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 282-283).

2. *El problema de los guiones dramáticos en prosa*

Fue el mismo Lope de Vega, en unos versos del *Arte nuevo de hacer comedias*, quien habló de borradores, o guiones en prosa, como primera fase en la redacción de un texto teatral: «El sujeto elegido, escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta» (vv. 211-212). Es decir, antes de poner en verso la comedia, según Lope, había que preparar una especie de guión, o plano, en prosa. La mayoría de los estudiosos, entre ellos Menéndez y Pelayo, no tomaron en serio esta advertencia de Lope, porque de los supuestos guiones no había quedado rastro y porque la idea del guión en prosa ponía en entredicho la imagen vulgata y romántica de un Lope que escribía llevado por su furor poético, en una especie de arrebató místico. En época más reciente, un lopista concienzudo como Juan Manuel Rozas dio crédito a las palabras de Lope, pero sin poder respaldar su conjetura con algún documento⁵. Como ocurre a menudo en la dinámica de la investigación, una vez que se superó el prejuicio romántico sobre lo espontáneo del proceso creativo de Lope, no tardaron en aparecer los borradores en prosa. Hoy tenemos tres manuscritos de este tipo que resultan de extremo interés.

El primero, dado a conocer por Teresa Ferrer Valls, es un borrador de una comedia genealógica, *La Historial Alfonsina*, sobre la familia de los Condes de Ribagorza y Duques de Villahermosa, que descendían de Alonso de Aragón, hermano de Fernando el Católico. Se trata de una comedia que uno de los miembros de la familia, Francisco de Aragón, encargó entre 1617 y 1622 a Lope de Vega para glorificar su ilustre prosapia, y donde se dramatizaban la vida y los hechos de su antepasado⁶. Lo interesante de este encargo es que el secretario del Conde, o el mismo Conde, preparó para Lope un plano pormenorizado de la comedia en el que se detallaban jornada por jornada todos los episodios de la familia que había que incluir en la pieza. Este primer plano argumental de la comedia, de alrededor de diez folios manuscritos, se basa en fuentes cronísticas de autores como Zurita, Hernán Pérez de Pulgar, Marineo Sículo y Nebrija.

⁵ J.M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 100-103.

⁶ T. Ferrer Valls, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia espanyola, 1991, pp. 189-199; Id., *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, Universitat de València-UNED-Universidad de Sevilla, 1993.

Sobre la base del plano argumental elaborado por el Conde de Villahermosa, Lope preparó un guión dramático, intentando con mucho esfuerzo transformar las pletóricas indicaciones del secretario en una estructura dramática coherente, esbozando el contenido de las distintas escenas y, a veces, la forma métrica necesaria para cada parlamento. El plano dramático de Lope de Vega, que nos ha llegado a través de un manuscrito que no sabemos si es efectivamente autógrafo, no es todavía un *canovaccio* a partir del cual Lope escribiría su comedia, sino más bien una propuesta de guión dirigida al autor del encargo para su aprobación final. Por desgracia, no se ha conservado la comedia en cuestión (que a lo mejor no se llegó a escribir), cuyo título iba a ser *La Historial Alfonsina*; por consiguiente, no podemos hacer las debidas comparaciones entre el guión dramático y la obra en verso.

Los otros dos guiones dramáticos también son de Lope de Vega. Se encontraban en un cuaderno que ya perteneció a Agustín Durán y que incluía, al parecer, bosquejos autógrafos de diferentes obras del dramaturgo. Decimos «al parecer», porque este cuaderno parece haberse perdido. Conocemos los dos borradores gracias a unas fotografías en negativo que se hicieron en los años 20 y que se conservan en la Biblioteca Histórica de Madrid. Fue el poeta sevillano Manuel Machado quien dio a conocer este material en sendos artículos publicados en 1924 y 1925, pero estos artículos tan importantes fueron completamente olvidados hasta que, hace muy poco tiempo, Carlos Romero volvió a rescatarlos del olvido⁷.

El primer guión dramático se refiere a una comedia que lleva por título *La palabra vengada*, fechable hacia 1628, y que hasta hoy estaba erróneamente atribuida a Fernando de Zárata. El segundo borrador no tiene título y es el plan de sólo el primer acto de una comedia de capa y espada. No es éste el lugar para hacer un análisis detallado de estos borradores, pero no podemos, sin embargo, eximirnos de hacer algunas constataciones y apuntar a posibles investigaciones futuras. Pensamos que el redescubrimiento de estos tres manuscritos tiene que impulsar

⁷ M. Machado, «Un códice precioso. Manuscrito autógrafo de Lope de Vega», *Revista de la biblioteca, archivo y museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1, 1924, pp. 208-221; id., «*La palabra vengada*. Plan inédito de una comedia perdida de Lope de Vega», *Revista de la biblioteca, archivo y museo del Ayuntamiento de Madrid*, 2, 1925, pp. 302-306; C. Romero Muñoz, «Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. Las 'razones métricas'», *La festa teatrale ispanica. Atti del Convegno di Studi (Napoli, 1-3 dicembre 1994)*, ed. G. B. De Cesare, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 71-127; id., «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia loplana sin título (1628-1629)», *Rassegna Iberistica*, 56, 1996, pp. 113-120.

un replanteamiento de uno de los problemas centrales y más desatendidos del teatro del Siglo de Oro, el de la escritura dramática. Estos manuscritos demuestran que, detrás de cada comedia, hay a menudo un largo trabajo de preparación, con un verdadero guión dramático a partir del cual se van esbozando primero las escenas y luego los versos. De hecho, lo que sorprende en los textos dados a conocer por Manuel Machado es que toda la intriga de la comedia está ya pormenorizada, acción tras acción, en el guión dramático, que tiene la consistencia y la estructura de un pequeño cuento.

A este propósito, merece la pena recordar que en el teatro isabelino algunos dramaturgos a veces se limitaban a escribir el guión dramático que, a continuación, vendían a las compañías y eran ellas las que se encargaban de transformar el guión que habían comprado en un texto dramático. ¿Ocurría algo similar en España? El contrato de la compañía de Alonso de Cisneros, del que hemos hablado, demuestra que, por lo menos en algunas compañías, la elaboración del texto dramático se hacía a veces a partir de un guión en prosa preparado por una persona diferente de la que luego versificaba la pieza. Y, de este modo, si se parte de la idea de que trabajaban sobre un guión en prosa, se explica mejor el caso de las comedias escritas en colaboración y contemporáneamente por dos o tres dramaturgos.

También sería interesante comparar estos guiones dramáticos con los *canovacci* de la *Commedia dell'Arte*. Una primera impresión es que, en los guiones de Lope de Vega, la arquitectura de la intriga dramática ya está perfectamente definida en todos sus elementos, mientras que, en los *canovacci* que conocemos, la acción dramática está simplemente esbozada. Pero quizás lo más importante no son tanto las diferencias como los puntos de contacto. Tanto en la *Commedia dell'Arte* como en la comedia lopeveguesca, el guión dramático (o *canovaccio*) constituye el núcleo de toda la creación dramática, su elemento más importante.

En lo que se refiere al guión dramático de la comedia genealógica *La Historial Alfonsina*, este texto nos pone también sobre aviso a la hora de enjuiciar la responsabilidad de un dramaturgo en la definición de la traza y del argumento de algunas piezas. Imaginemos por un momento que de la *Historial Alfonsina* se hubiese conservado la comedia, perdiéndose, en cambio, todo el material preparatorio, que es lo que generalmente ocurre con los textos teatrales del Siglo de Oro. Cualquier investigador que hubiese estudiado la comedia se habría percatado de que las fuentes de la obra son las crónicas que hemos mencionado más arriba: Zurita, Pulgar, Marineo Sículo, etc. Y es posible que el mismo

investigador hubiese encarecido la cultura de Lope y su afán por consultar los más variados cronistas. En realidad, según hemos visto, todo este trabajo llegó a Lope ya confeccionado por el autor del encargo. Lope se limitó a traducir en lenguaje dramático la crónica preparada por la familia de Villahermosa. Cabe preguntarnos si este proceso creativo compartido se limitaba a las comedias genealógicas o lo tenemos que conjeturar también para piezas de otro tipo, sobre todo para las de carácter religioso o hagiográfico, y para los autos sacramentales.

3. *Guiones para ensayar*

Pasemos ahora a analizar un enigmático testimonio manuscrito, difícil de catalogar y relativo a una comedia de Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*. El que se trate de un manuscrito que circuló entre actores se dice en el primer folio donde el copista anotó: «Trasládese en Málaga por Gusto de la Compañía de Margarita Zuazo en 20 de Febrero de 1678»⁸.

¿De qué se trata? Como se puede ver por la reproducción en la lámina (1), la peculiaridad de este manuscrito radica en que de la mayor parte del texto se ha copiado sólo la primera palabra de cada verso. En un segundo momento, las réplicas de algunos personajes fueron completadas por otros copistas, lo que se deduce por la diferente letra y el diferente color de la tinta. Bernard Bentley, quien tiene el mérito de haber dado a conocer este curioso manuscrito, explica así su probable génesis:

Lo más probable es que cuando se iba a representar la comedia en Málaga y a empezar los ensayos, se hicieran copias del texto. Uno o unos leían el texto por trozos, tres veces, mientras otros escribían. La primera lectura del trozo escogido servía para apuntar por lo menos la primera sílaba del verso. Luego se hizo una segunda redacción para completar el texto requerido. Finalmente se leyó el original una tercera vez para corregir los errores⁹.

Ahora bien, de ser cierta esta hipótesis tendríamos que confesar que es difícil imaginar una forma más curiosa y enrevesada de copiar un texto, como el mismo Bentley honestamente reconoce. Cabe preguntar, entonces, si la dificultad que tenemos para explicar la génesis y la fun-

⁸ Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 16.807.

⁹ B.P.E. Bentley, «Del autor a los actores: el traslado de una comedia», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*, eds. M. García Martín *et al.*, I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 179-194.

ción de este manuscrito no se debe, en buena medida, a nuestros esquemas sobre la transmisión textual del teatro del Siglo de Oro, dentro de los cuales queremos enjaular cualquier testimonio atípico. ¿Existen hipótesis alternativas?

Observemos, ante todo, que el primer copista transcribió deliberadamente sólo la primera palabra de cada verso. El que esto no se deba a un dictado demasiado veloz lo demuestra el hecho de que no salta versos, no confunde nunca la primera palabra de un verso con otra, etc. Pensamos, por consiguiente, que este texto podía servir a los actores para ensayar la parte. En otras palabras, podía tener la función de un apuntador que sugiere sólo el inicio del verso que el actor, acto seguido, completa de memoria.

Como se nota en la lámina (1), en un segundo momento se han completado algunos versos. Lo que es interesante observar es que, a lo largo de todo el manuscrito, se completan sólo los versos de algunos personajes (en las páginas que aparecen en la lámina, los de don Félix), mientras que las réplicas de otros, como las del barba Íñigo, quedan inacabadas. Según ha notado Bentley, los versos que se ha intentado completar presentan muchas imperfecciones. Es posible que en un segundo momento, por razones que se pueden imaginar, algunos actores decidieran completar de memoria el texto y fueran añadiendo lo que faltaba a las réplicas de cada uno, pero esta segunda operación no llegó a terminarse.

Como en el ejemplo de las trazas en prosa, imaginemos por un momento que todos los actores hubiesen conseguido escribir sus réplicas en este manuscrito, completando, de este modo, el texto de la comedia. Imaginemos también que del manuscrito así redactado se hubiese sacado otra copia, por mano de un solo copista. El resultado sería un testimonio que aparentemente podría parecer una copia en limpio, pero, a la hora de insertarlo en un *stemma codicum*, resultaría imposible establecer filiaciones: por un lado, sería fiel al original, por otro tendría aspectos de refundición. A ningún editor, creemos, se le ocurriría suponer para tal testimonio un origen tan fuera de los esquemas de la crítica textual, como el que hemos perfilado. Por otra parte, el que este recorrido de un manuscrito no sea tan inverosímil lo demuestra el caso curioso del *bad quarto* del *Hamlet* shakesperiano.

Existe una edición *in-quarto* de *Hamlet*, publicada en 1603, en la cual todas las réplicas de Marcellus y Voltimand (el embajador de Noruega) presentan lecciones correctas mientras que las de los otros personajes resultan ser bastante defectuosas. La calidad del texto se viene abajo a partir del momento en el que estos dos personajes abandonan

la escena. No ha sido difícil reconstruir la génesis de esta versión tan curiosa. Tras haber comprobado que Marcellus y Voltimand nunca aparecen juntos en la escena, se ha podido averiguar que el texto fue dictado o redactado por un actor que interpretaba los dos papeles. Este actor recordaba por tanto muy bien las réplicas de los dos personajes que interpretaba, menos bien las de los personajes que dialogaban con Voltimand y Marcellus, y muy mal las de todos los demás. También se ha podido averiguar la génesis de esta curiosa copia hecha de memoria. El actor en cuestión había pertenecido a una compañía que tenía la obra de Shakespeare en su repertorio. Cuando abandonó esta compañía para integrarse en otra, intentó piratear el texto reconstruyéndolo de memoria para su nueva compañía¹⁰.

4. Papeles *de actor*

Con el nombre de *papel* se indicaba en la jerga teatral la hoja volante que utilizaban los actores para ensayar un determinado papel dramático¹¹. Estas hojas contenían sólo los versos que debía recitar el personaje. Antes de cada réplica se apuntaba la última palabra de la intervención anterior (lo que se llamaba «pie»), para que el actor supiera en qué momento del diálogo debía intervenir. Las réplicas estaban repartidas por jornadas y, a veces, una raya horizontal separaba una secuencia dramática de otra. En cambio, no se solía indicar el título de la comedia. Los *papeles* se copiaban en grandes hojas generalmente de tamaño folio, que luego se doblaban en cuatro o en ocho.

Por lo que se desprende de documentos de la época (contratos de compañías, manuscritos de actores, etc.), la acción de redactar los *papeles* se decía «escribir los papeles» o «sacar los papeles», donde el verbo «sacar» tiene el sentido antiguo de ‘copiar’. Así hay que interpretar algunas anotaciones que se encuentran en manuscritos teatrales. Por ejemplo, al final del manuscrito de *Las burlas de amor* de Lope de Vega puede leerse: «sacóse el papel de Jaçinta Pastora, 17 de abril de 1595 años, trasladó Diego Zenteno»¹². En la portada del autógrafo de *Lo que pasa en una tarde*, comedia de Lope, junto a los nombres de algu-

¹⁰ Véase *Il teatro elisabettiano*, ed. L. Innocenti, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 89-90.

¹¹ Para evitar la colisión homonímica entre *papel* con el sentido de ‘hoja en la que se transcribían las réplicas de un personaje’, y *papel* con el sentido de ‘rol dramático’, a partir de ahora vamos a indicar la primera acepción siempre en cursiva.

¹² Biblioteca de Palacio, ms. II-460, fol. 185r.

nos personajes del reparto, encontramos la anotación «ase de sacar»¹³. Se indicaba de esta forma que debía redactarse el *papel* de ese determinado personaje.

Por su misma naturaleza efímera, los *papeles* de actor del teatro europeo de la época moderna se han perdido casi en su totalidad. En la tradición italiana reciben el nombre de *parti scannate*, es decir ‘partes desglosadas’ de la copia original, pero son rarísimos los testimonios que han llegado hasta nosotros. Más raros aún son las *actor parts* conservadas del teatro isabelino.

En la Biblioteca Nacional de Madrid, se conserva una carpeta con unos setenta *papeles* de actor del teatro del Siglo de Oro¹⁴. Lo sorprendente de este material es que no sólo representa probablemente el caudal más importante de Europa, sino que son *papeles* que proceden en su totalidad de comedias de los años 70 y 80 del siglo XVI, es decir, de la época más oscura del teatro áureo y de la cual nos han llegado muy pocos testimonios. Aunque estaba catalogado, este material pasó desapercibido hasta que Mercedes de los Reyes Peña dio noticia de su existencia al estudiar dos fragmentos correspondientes al así llamado *Códice de Autos Viejos*¹⁵. Basándonos en el trabajo de Mercedes de los Reyes Peña y en lo que nosotros mismos hemos averiguado, podemos hacer las siguientes observaciones:

1) Muchos de estos *papeles* han llegado en estado fragmentario. A veces una misma hoja incluye más de un *papel*, oportunamente señalado. Según apuntamos más arriba, el copista indica sólo el nombre del personaje y la división en actos (marcando el número de las jornadas en el margen: 1, 2, 3, 4). En ningún *papel* se señala el título de la comedia y, sólo en contadas ocasiones – de las que hablaremos –, encontramos el nombre del actor que debía interpretar la parte. El hecho de que en varios casos la letra con la que se escribe el nombre

¹³ Biblioteca Nacional de Madrid, Res. 92.

¹⁴ Los *papeles* de la carpeta están ordenados alfabéticamente, basándose en el nombre que aparece en el encabezamiento del *papel*. Una primera foliación se encuentra en el ángulo superior izquierdo de la primera hoja de cada *papel*. Sin embargo, a partir del *papel* número 45 y hasta el 68, encontramos una segunda foliación en el centro de la hoja. Señalamos también que la numeración que se encuentra en los *papeles* es diferente de la que aparece en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (tomo I, ed. J. Paz y Melia, Madrid, Blass S.A. Tipográfica, 1934 2ª, pp. 415-418). En estas páginas utilizaremos siempre la numeración presente en los *papeles*.

¹⁵ 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, Madrid, Castalia, 1991, pp. 431-458.

del actor sea diferente de la que copia todo el *papel* parece confirmar lo que sugería el contrato de la compañía de Cisneros: después de que el apuntador había «sacado los papeles», el *autor* de comedias los repartía entre los actores, anotando el nombre de cada uno al comienzo o al final del *papel*.

- 2) Los *papeles* han sido redactados por copistas diferentes¹⁶. Es difícil determinar si estamos en presencia del hato de una sola compañía que ha sobrevivido milagrosamente o de *papeles* que proceden de compañías diversas. En ningún caso se consigue reconstruir una comedia entera a partir de los fragmentos presentes, sino sólo algunas escenas aisladas, encajando *papeles* de personajes que pertenecen supuestamente a la misma comedia.
- 3) Algunos de estos *papeles* parecen estar copiados de prisa, con una letra muy cursiva, a veces casi ilegible. No encontramos acotaciones sobre la forma de declamar y muy raramente aparecen indicaciones escénicas¹⁷.
- 4) La casi totalidad de las comedias copiadas en los *papeles* son de cuatro jornadas, hecho que nos remite a los comienzos del teatro de corral, a los años 1575-1586. Las formas estróficas utilizadas, así como la única fecha que hemos podido encontrar en los *papeles*, apuntan sin embargo al extremo cronológico más bajo, es decir 1586¹⁸.

¹⁶ Es posible observar características muy parecidas entre las letras presentes en un gran número de *papeles*. Por ejemplo, un primer grupo estaría constituido por el *papel* de Adherbal (1), el *papel* del capitán francés, enfermero, un pobre desnudo, Antón (10), el *papel* de la Carne (11), el *papel* de Henrico francés (18), el *papel* de Mario (26^{2o}), el *papel* de Porcio (29^{2o}), el *papel* de Feliciano (30), el *papel* de Virginio (43), el *papel* de Iris (44) y el *papel* número 50. A otro grupo diferente pertenecerían el *papel* de Amor (4), el *papel* de doña Catalina (12), el *papel* de doña Juana (16) y el *papel* de la espía francesa (19). De todos modos, las letras de la mayoría de los *papeles* aparecen difícilmente catalogables y homologables por su descuido evidente.

¹⁷ Las pocas indicaciones escénicas que encontramos en los *papeles* señalan las salidas del personaje después de su parlamento (por ejemplo: «vase», «vanse», «sale»). Sólo en contadas ocasiones aparecen indicaciones más detalladas, como en el *papel* 50, donde se puede leer, a la izquierda de la primera columna del recto de la hoja, «suena el asalto», «otro asalto» y nuevamente «asalto» a la izquierda de la segunda columna. En el *papel* de doña Juana (16^{2o}), se lee «canta» en el intercolumnio del *verso* del primer folio del *papel*.

¹⁸ La fecha aparece en una curiosa nota al final del *papel* de Herminia (21) que hace referencia a los tiempos de los ensayos: «Este papel s'enzepzó 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». Como se deduce de la nota, el tiempo para aprender el *papel* era mínimo: del sábado 13, víspera de la Santísima Trinidad, al jueves siguiente, día del Corpus, es decir cinco días (véase también S. Arata, «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16, 1997, p. 55).

5) Analizando los *papeles* de manera muy pormenorizada y cotejándolos (las pocas veces que es posible) con los manuscritos originales de las comedias a las que pertenecen, se llega a la conclusión de que los actores ensayaban a veces sobre textos bastante defectuosos. Puede ocurrir, por ejemplo, que las lecciones estén claramente equivocadas, que falten versos a las réplicas o que estén mal atribuidas a los personajes. En la mayoría de los casos, lo que más llama la atención es la frecuencia bastante elevada de errores, debida probablemente al poco tiempo del que disponía el copista para sacar los *papeles* de todas las comedias de la compañía.

Mercedes de los Reyes Peña señaló en el *papel* de San Juan del *Auto de la Degollación* un error que da muy bien la idea del grado de deterioro de los *papeles* sobre los que ensayaban los actores¹⁹. En el manuscrito original el texto decía: «Adiós las peñas, campo, bosque y río», precioso ejemplo de verso cuádrimembre. En el manuscrito de actor, el apuntador transcribe «Adiós las peñas como bosque, rría», porque lee mal el manuscrito de los actores o quizás, más probablemente, porque la corruptela ya estaba en la copia de la que disponía. Al darse cuenta el actor, el mismo apuntador o el *autor* de comedias, de que el verso no hace sentido, corrige «Adiós las peñas como bos querría», que es lo que al final probablemente recitó el actor en la representación. Si a todo esto le añadimos que los actores tenían muy pocos días para aprender su papel²⁰, se puede deducir que muchas veces debían improvisar o enmendar las lagunas y defectos del texto con el virtuosismo de la mímica.

6) A diferencia del manuscrito original de la comedia, que el *autor* conservaba en una caja a la que solo él tenía acceso, los *papeles* circulaban entre los actores. De ahí que se utilizaran a veces para apuntar notas de vario tipo, como cuentas, pruebas de pluma o versos improvisados. Por ejemplo, en el *papel* de Sabina (39) el apuntador transcribe una copla tradicional de gran difusión en la época:

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

¹⁹ M. de los Reyes Peña, «Edición de unos ‘papeles sueltos’ pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*», p. 453.

²⁰ Véase en la nota 18 la curiosa anotación sobre los tiempos de ensayos en el *papel* de Herminia (21).

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

Contando está su querellas
 a quien fue la causa dellas,
 cansado de padecellas,
 más linda que doña Elena,
 María tan buena²¹.

Pero de todas las anotaciones extemporáneas que se pueden leer en los *papeles*, la más interesante es el soneto que aparece al final del *papel* 68, en el que queda constancia de la expectativa que despertaba entre los componentes de la compañía la interpretación de la primera actriz, Jerónima Carrillo:

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 oílo
 porque tiene donaire y gallardía
 y yendo por amparo nuestro y guía
 el temor bien podemos despedillo.
 [...]

Por desgracia la parte final del folio fue arrancada y se perdieron los tercetos, pero es difícil imaginar un testimonio más inmediato y a vuelapluma sobre la revolución que significó la aparición de las actrices en la escena y su importancia para las compañías y el público. Volveremos más adelante sobre la actriz Jerónima Carrillo.

Vamos a centrarnos ahora sobre un grupo de *papeles* que destacan entre los demás porque presentan la indicación del nombre del actor que los tenía que interpretar. A éstos añadiremos algunos *papeles* más que, si bien no contienen indicación de actor, están claramente relacionados con los anteriores por razones de contenido. He aquí la lista de los *papeles* con la transcripción paleográfica de los nombres de los actores:

²¹ Sobre esta copla, véase M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI y XVII)*, Castalia, Madrid, 1987, copla núm. 1542, p. 741.

<u>Número</u>	<u>Nombre del personaje</u>	<u>Nombre del actor</u>
2	Aliar, moro	rribera
5	Belial	alarcon
9	Bradamante	jeronima carrillo
10	Capitán francés/ Enfermero/ Un pobre desnudo/ Antón/	palma
22	José	palma
24	Marfisa	larroca
25	María	Roca
26 ^{1º}	Mario	el s ^{or} alarcon ²²
26 ^{2º}	Montalbo	rribera
29 ^{2º}	Porcio	el s ^{or} diego diaz
32	Roselio ²³	quiros
	Criado	alarcon
33 ^{1º} , 33 ^{2º}	Rugero	solano
61	Guzmán	d ^o dias ²⁴
	Rey	

Lo peculiar de este material, la época a la que se remonta (los comienzos de la Comedia Nueva), la presencia de nombres de actores profesionales de la primera generación, nos alienta a intentar una operación de reconstrucción arqueológica para ver si es posible, a partir de estos fragmentos, identificar los textos a los que pertenecían y, dentro de lo posible, las compañías que los representaron.

Intentaremos primero agrupar los *papeles* según las comedias a las que pertenecen, para pasar a continuación a identificar a los actores y a las compañías.

²² En la segunda columna de la primera página de este *papel* alguien apuntó las siguientes palabras: «esto puede haç[erlo]/ alarcon / desde aquí / miguelillo».

²³ En un primer momento el *papel* 32 contenía las réplicas de un personaje llamado «Roselio», interpretado por el actor Quirós, según indica la anotación presente en el *papel*. En un segundo momento, las réplicas de Roselio fueron tachadas y sustituidas con las del «criado», papel esta vez asignado a Alarcón.

²⁴ El caso del número 61 que contiene el *papel* de Guzmán y el del Rey es muy curioso. Se da el caso que, entre los papeles de la carpeta, hay una hoja (núm.46) que forma parte, en realidad, de un manuscrito de una comedia, de la que reproduce 152 versos. En este fragmento aparecen los personajes de Galva, de un «alcayde» y de un «Rey cristiano». Pues bien, hemos podido verificar que las réplicas del Rey coinciden con los versos, atribuidos a un Rey, copiados en el *papel* 61: así que en la carpeta se conservan el *papel* de un personaje y, al mismo tiempo, un fragmento del manuscrito de donde fue sacado. En el mismo *papel* 61, en el *verso* de la segunda hoja, aparece, escrita por la misma mano que copia el *papel* de Guzmán y el del Rey, la parte, brevísima, de otro personaje de la misma comedia: este fragmento fue copiado por la misma mano también en el *verso* de otro *papel*, el de la Ocasión (27).

-**AUTO DEL NACIMIENTO*

Empecemos con los *papeles* de «Josef» (22) y «María» (25). Tienen respectivamente 80 y 41 versos y presentan ambos las mismas características codicológicas: una letra muy clara y cuidada, la disposición del texto en dos columnas por cada página, cada estrofa marcada por una señal al lado de los versos, la indicación «papel de» y el nombre del personaje muy distanciado y subrayado (lámina 2). El que los dos *papeles*, además de haber sido copiados por un mismo apuntador, pertenezcan a una misma obra, lo confirma el hecho de que encajen entre ellos, 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, puesto que no aparecen en los dos *papeles* divisiones en actos o jornadas. Daremos a este texto el título provisional de **Auto del Nacimiento*. Ofrecemos en el Apéndice A el texto completo de la secuencia que hemos podido reconstruir en su casi totalidad²⁵. En un momento posterior a la transcripción, otro copista apuntó el nombre de los actores a quienes estaban asignados los dos papeles: sabemos que un tal «Palma» interpretó el papel de José, y «Roca» el de María. Volveremos más adelante sobre la identificación de estos dos actores²⁶.

-UNA «COMEDIA MORISCA»

Las mismas características tipológicas y la misma letra de los *papeles* de María y José volvemos a encontrarlas en otros dos *papeles* (lámina 3): el de «Aliar moro» (2) y el de «Montalbo» (26^{2o}). Ambas hojas remiten a una comedia de ambientación morisca, en cuatro jornadas, con la presencia de cautivos cristianos. Por las alusiones del texto deducimos que en el reparto aparecía también un personaje femenino llamado «Xarifa» y otro, masculino, llamado «Venarín». 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.

²⁵ 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 evidente intención de rebajar el tono del diálogo.

²⁶ Otra mano, de letra más descuidada que la de los *papeles* 25 y 22, copió el *papel* de José en otra hoja de la carpeta, la número 34. Se trata de una copia de calidad inferior si se compara con la otra.

Curiosamente, ambos *papeles* están asignados a un mismo actor, Ribera, lo cual no excluye, sin embargo, que pertenezcan a una misma comedia. De hecho, sabemos que la técnica de los dobles (es decir, un actor que recitaba dos papeles) era muy extendida; además, la parte de Montalbo en la comedia se reduce a sólo 20 versos.

*-*LOS AMORES DE RUGERO Y BRADAMANTE*

A una tercera comedia, de la que quedan cuatro *papeles*, hay que adscribir los *papeles* de Bradamante (9), de 240 versos, Marfisa (24), de 72 versos, Rugero (33^{1º} y 33^{2º}), de 621 versos y Amón (3), de 65 versos, por un total de 998 versos (lámina 4). Se trata de *papeles* cuyas características gráficas son iguales: la letra es muy cuidada; al comienzo de la primera página llevan el encabezamiento «Papel de» seguido del nombre del personaje y, abajo, «jornada, 1», «jornada, 2», «jornada, 3», escritas entre dos rayas horizontales. Pocas veces aparecen apuntes de diverso tipo²⁷. Los versos están repartidos en dos columnas, y el comienzo de cada estrofa está indicado con el signo *v*. Estos *papeles* presentan huellas de una pronunciación seseante: por ejemplo, en el *papel* de Bradamante leemos «conosco», «mersed», «sertifico», «venser», y en el de Marfisa, «meresco», «tersera», «haser». La comedia, en cuatro jornadas, está escrita en redondillas, quintillas, tercetos y octavas reales.

A diferencia de lo que ocurría con los textos anteriores, en este caso el número de los *papeles* y su amplitud nos permiten tener una visión menos fragmentaria del texto al que pertenecían. El argumento gira alrededor de las bodas de Rugero y Bradamante, dos de los personajes más destacados del poema italiano *Orlando Furioso*, escrito por Ludovico Ariosto a comienzos del siglo XVI²⁸. A través de los diferentes fragmentos estamos en condición de reconstruir lo que tenía que ser el reparto de los personajes²⁹:

²⁷ Por ejemplo, en el *papel* de Amón: «en jornada, 2 no sale hasta la 4», o en el de Rugero: «jornada 2, enpiésala solo».

²⁸ Sobre la difusión del *Orlando furioso* en España, remitimos al clásico estudio de M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, Bordeaux, Féret & Fils, 1966, y al de A. Parducci, *La fortuna dell' "Orlando furioso" nel teatro spagnolo*, suplemento n° 26 del *Giornale storico della letteratura italiana*, Torino, Chiantore-Loescher, 1937.

²⁹ Anteponeamos un asterisco a los nombres de los personajes de los que no nos ha llegado el *papel* de actor, pero cuya presencia en el reparto se deduce por las alusiones contenidas en las réplicas de otros personajes.

Bradamante
Rugero
Marfisa, hermana de Rugero
*León Augusto
Amón, padre de Bradamante
*Beatriz, madre de Bradamante
*Carlo Magno
*Reinaldos, hermano de Bradamante y primo de Orlando
*Melisa, maga
*Filandro, escudero
*Hípalca, criada
*Búlgaros.

También el argumento de la comedia se puede reconstruir en sus líneas generales, gracias a las réplicas que se han conservado.

En la primera jornada, Bradamante mantiene una relación amorosa con Rugero, con el consentimiento del hermano de ella, Reinaldos, y de su primo Orlando. Sin embargo, Amón y Beatriz, los padres de la joven, la prometen a León Augusto, hijo del emperador de Oriente, con el claro objetivo de obstaculizar el matrimonio con Rugero. Marfisa, la hermana de Rugero, ofrece su ayuda a Bradamante para evitar el indeseado matrimonio. En un primer momento, Bradamante duda entre su amor por Rugero y la obediencia paterna, pero al final decide seguir su inclinación y escribe una carta a Rugero reiterándole su fidelidad.

La segunda jornada se abre con un largo monólogo de Rugero, que manifiesta su enfado y sus propósitos de venganza sobre todo contra Amón, quien le ha rechazado por pobre. Después de haber leído la carta de Bradamante, se resuelve a matar a su rival León. Mientras tanto, Bradamante declara a Carlo Magno que se casará con quien consiga vencerla en un duelo. Rugero se disfraza y se marcha al Oriente, de incógnito, para matar a León. La jornada se cierra con Rugero que rechaza la corona de los Búlgaros a los que ha ayudado en la guerra contra León.

La situación se invierte en el tercer acto. León ha salvado la vida a Rugero, quien por gratitud entra a su servicio, pero sin revelar su verdadera identidad. A continuación, León pide a Rugero que, en su nombre, desafíe y venza a Bradamante. Rugero no puede rechazar la petición de quien le ha salvado la vida. Decide, por tanto, desafiar a Bradamante y luego dejarse morir.

El cuarto acto comienza con el lamento de Rugero, quien, después de haber vencido a Bradamante y haberla entregado a León, se ha marchado a una selva solitaria. El soliloquio de Rugero lo escuchan sin ser vistos Melisa y León. Una vez que León se ha descubierto, Rugero revela su identidad y su relación con Bradamante. Explica también que se ha casado con la joven en secreto y, por consiguiente, es necesaria su muerte para que el Rey pueda desposarse con ella. León, conmovido por el gesto del amigo, decide renunciar a su proyecto de matrimonio. Los tres vuelven a París, donde se celebrarán las bodas de Rugero y Bradamante con la bendición de León, Amón y Carlo Magno, mientras Rugero es aclamado rey de Bulgaria.

Frente al original italiano, la innovación principal que ha introducido el autor de esta comedia afecta al personaje de Marfisa. En el *Orlando furioso*, la joven se limita a hablar en favor de Rugero delante de Carlo Magno. En la comedia, en cambio, se convierte en tercera de los amoríos entre los dos jóvenes. Por lo demás, todo parece seguir el camino ya trazado por la obra italiana, sin cambios relevantes. Al escribir la comedia, el dramaturgo tuvo que tener a mano el texto italiano, como sugiere el hecho de que diversas octavas sean traducciones literales del texto original.

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. Tenemos noticias de varias comedias sobre el asunto, sobre todo en los primeros años de la *Comedia nueva*. 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, ni tampoco puede identificarse con la comedia manuscrita *Las bodas de Rugero y Bradamante*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque el argumento sea el mismo. Por desgracia, el manuscrito de una *Comedia de Bradamante y Rugero*, conservada en la Biblioteca Nazionale de Turín, se quemó en el incendio que destruyó parte de los fondos en 1904³⁰.

De los cuatro *papeles* que se han conservado de nuestra comedia, tres llevan la indicación del actor que los interpretaba. El *papel* de Bradamante estaba asignado a Jerónima Carrillo, el de Rugero a Solano y el de Marfisa a La Roca.

-*COMEDIA DEL DESTIERRO DE MARIO

Los *papeles* de Mario (26), de 84 versos, Porcio (29), de 197 versos y el de Iris (44), de 153 versos, presentan la misma letra. Los tres pertenecen a la misma comedia en cuatro jornadas, cuyo argumento hemos podido reconstruir de forma muy incompleta por ser muy escaso y fragmentario el material del que disponemos (poco más de 400 versos).

Desatendiendo las decisiones del Senado, Porcio (que al parecer no es de origen romano) decide dejar Roma y exiliarse. Mario, ciudadano romano y amigo suyo, decide apoyarle y le acompaña en el destierro. En Roma tendría que quedarse Iris, la mujer de Porcio. La joven, sin embargo, se disfraza de capitán de la milicia, y sigue de incógnito a su marido. Los desterrados, guiados por Porcio y Mario, lle-

³⁰ Véase A. Parducci, *La fortuna dell'“Orlando furioso” nel teatro spagnolo*, p. 164.

gan a España, donde fundan una nueva ciudad, una “nueva Roma”, contra la cual mueve el ejército romano, bajo el mando de Escipión. Entre los personajes aparece también Lepido, amigo de Porcio.

De forma provisional, llamaremos esta comedia **El destierro de Mario*. Los actores que interpretaron los dos *papeles* masculinos son Alarcón (Mario) y Diego Díaz (Porcio). El papel de Iris, en cambio, no lleva indicación de actor³¹.

Hasta aquí la operación de reunir los *papeles* según la comedia a las que pertenecen. Intentemos ahora identificar a los actores que aparecen en los *papeles* y esbozar las posibles relaciones de trabajo existentes entre ellos. Damos a continuación la lista de los nombres de actores que aparecen en las cuatro comedias analizadas y unas fichas con las noticias que hemos podido reunir sobre cada uno de ellos, gracias sobre todo al *Diccionario de actores del Siglo de Oro*, cuyos datos han puesto generosamente a nuestra disposición Teresa Ferrer Valls y el equipo de la Universidad de Valencia que ella dirige.

-*LOS AMORES DE RUGERO Y BRADAMANTE

3	Amón	
9	Bradamante	Jerónima Carrillo
24	Marfisa	larroca (Paula Roca)
33 ^{1º} y 33 ^{2º}	Rugero	solano (Agustín Solano)

-«COMEDIA MORISCA»

2	Aliar, moro	rribera (Alonso de Ribera)
26 ^{2º}	Montalbo	rribera (Alonso de Ribera)

³¹ Entre los *papeles* de la carpeta se halla también un «papel de Porcio villano» (29^{1º}), que, según indica la acotación que está debajo del nombre del personaje, «entra la primera jornada en el Senado». Los 62 versos de la primera jornada copiados en este *papel* no coinciden con los del citado *papel* de Porcio (29^{2º}), presente en la carpeta y perteneciente a la **Comedia del destierro de Mario*. Por consiguiente, parece tratarse de un simple caso de homonimia entre dos personajes de comedias diferentes. Este segundo Porcio (*papel* 29^{1º}), que habla ante el Senado de Roma, es un villano siciliano que llega a la capital del Imperio para denunciar las injusticias cometidas por el codicioso gobernador de la isla, y acaba su intervención declarando que prefiere morir antes de continuar soportando esas injusticias. Las réplicas del Porcio siciliano tienen evidente parecido con los argumentos del «villano del Danubio» de Fray Antonio de Guevara, tal y como aparece en su *Reloj de Príncipes* (1528). Curiosamente, de las andanzas teatrales del personaje de Antonio de Guevara sabíamos hasta ahora muy poco. Nos ha llegado sólo una comedia, muy tardía, de Hoz y Mota, que es probablemente la refundición de alguna obra anterior perdida. También sabemos que en el Corpus de Sevilla de 1588, la compañía de Alonso de Cisneros representó el auto sacramental de *El villano del Danubio* (véase B. J. García García, «Alonso de Cisneros», p.180 n.).

-*AUTO DEL NACIMIENTO

22	Josef	palma (Francisco de Palencia)
25	María	Roca (Paula Roca)

-*COMEDIA DEL DESTIERRO DE MARIO.

26 ^{1º}	Mario	Alarcón (Gonzalo de Alarcón)
29 ^{2º}	Porcio	Diego Díaz
44	Iris	

Ribera=Alonso de RiberaJerónima Carrillo

Al Ribera que interpreta a Montalbo y a Aliar hay que identificarlo con Alonso de Ribera, quien ya en 1578 estaba casado con Jerónima Carrillo, que interpreta en la misma comedia el *papel* de Bradamante. El *Diccionario de actores* nos proporciona sobre esta pareja los datos siguientes:

- en 1578 Alonso de Ribera, natural de Sevilla, y su mujer Jerónima Carrillo se encontraban en la compañía que Pedro de Saldaña formaba con Juan de Ávila, *autor* de comedias sevillano, Andrés de Vargas y su mujer Jusepa Velasco;
- en 1581, el matrimonio trabajaba en la compañía de partes del toledano Mateo de Salcedo, del vallisoletano Melchor de León y de su esposa Mariana Ortiz, compañía a la que, el año siguiente, se asociaron también el actor Nicolás de los Ríos y el músico cordobés Juan de Biedma.

Roca=Paula RocaSolano=Agustín Solano

En lo que se refiere a Roca (o «larroca»), que interpreta a Marfisa en la comedia ariostesca y a María en el **Auto del nacimiento*, creemos que hay que identificarla con Paula Roca, actriz casada con Agustín Solano, que es, a todas luces, el Solano que interpreta a Rugero en la misma comedia. Como en el caso anterior, también para esta pareja disponemos de diversos testimonios de la época.

Solano nació en Toledo, probablemente antes de 1566, si hay que creer lo que él mismo dice en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, del que es uno de los protagonistas. Suárez de Figueroa lo menciona en la *Plaza Universal* (publicada en 1615), como uno de los más prodigiosos «hombres en representación» de España, que ya para esta fecha había muerto. Lope de Vega se refiere a él en dos ocasiones: en el «Prólogo» a sus *Comedias* (Parte XVI, 1622), y en la dedicatoria a *Jorge*

Toledano (Parte XVII). En el «Prólogo» habla de él como uno de los actores más conocidos de su tiempo, que desapareció muy pronto; en la dedicatoria le hace el siguiente elogio: «hacia el *Jorge Toledano* aquel insigne representante de Toledo, Solano, a quien en la figura del galán por la blandura, talle y aseo de su persona nadie ha igualado».

Una orden del Ayuntamiento de Madrid de 1584 nombra a Solano y a su mujer Paula Roca entre los representantes de las compañías de los *autores* Alonso de Cisneros, Jerónimo Velázquez, Alonso Rodríguez y Jerónimo de Gálvez, a los que se prohíbe que se ausenten de la Corte. En el mismo año, Agustín Solano y su mujer entran en la compañía del *autor* Tomás de la Fuente. Volvemos a encontrar noticias sobre este matrimonio sólo en 1593, cuando probablemente trabajaron en la compañía de Cisneros.

Palma=Francisco de Palencia o Palma

En lo que se refiere al Palma che representa el *papel* de José en el **Auto del nacimiento* junto a Paula Roca, es posible que se trate de Francisco de Palencia, o Palma, aunque de él tengamos pocas noticias y, como siempre, posteriores a los años que nos interesan.

Las únicas informaciones que nos proporciona el *Diccionario de actores* se remontan a cuando ya era un *autor* de comedias. Francisco de Palencia (llamado también Francisco de Palma), aparece en 1597 entre los fundadores de una compañía compuesta también por Mateo de Villalba, Leonor Muñoz, Melchor de Villalba, Diego Díaz (cuyo nombre aparece entre los *papeles*), todos *autores* de comedias. El mismo año tomó parte en el Corpus de Sevilla, representando, junto con Melchor de Villalba y Pedro Rubio, los autos *Las avenidas* y *La escala de Jacob*.

Diego Díaz

A Diego Díaz hay que identificarlo con el marido de Micaela de Luján, la que sería amante toledana de Lope de Vega. Las informaciones que nos facilita el *Diccionario de actores* se remontan a los años 1594-1603, es decir, son bastante posteriores a las probables fechas de composición de nuestra comedia y son, por consiguiente, de poca utilidad.

En 1594 trabajaba, junto con su mujer Micaela de Luján, en la compañía de Alonso de Cisneros. En 1595, Diego Díaz, que había dejado la compañía de Alonso de Cisneros y trabajaba ya como *autor* de comedias, se asociaba con Melchor de Villalba, en una compañía en la que trabajaría también Francisco de Palencia a partir de 1597. Asimismo, consta que a principios de 1604 Diego Díaz ya había muerto.

Alarcón=Gonzalo o Gaspar de Alarcón

En lo que se refiere a Alarcón, pensamos que hay que identificarlo con Gonzalo o Gaspar de Alarcón, de quien, sin embargo, sabemos muy poco. Se casó con la actriz Antolina Rodríguez con quien tuvo una hija en 1588. Era *autor* de comedias en 1594. En 1595 entraron en su compañía el actor Juan Ramírez y su mujer Juana Manrique. En 1600 su compañía comprende a Alonso Riquelme y a su mujer Micaela de Gadea, a Miguel de Rosal Ríos y a su mujer María del Castrillo, a Bartolomé de Torres y a Luis de Ávila. En los años siguientes se añaden a la compañía de Gonzalo de Alarcón otros actores. Tenemos noticias de él hasta 1602.

Las conclusiones que podemos sacar de los datos que hemos ido recogiendo son más bien escasas. Lo único que podemos asegurar es que hacia los años 1575-1586, época en la que las comedias se dividían en cuatro jornadas, una compañía compuesta por Agustín Solano y su mujer Paula Roca, Jerónima Carrillo y, probablemente, su marido Alonso de Ribera, representó **Los amores de Rugero y Bradamante*.

Ahora bien, puesto que el nombre de Paula Roca también aparece en el **Auto del nacimiento* junto al nombre del actor Francisco de Palencia, cabe la posibilidad de que la misma compañía representase esta pieza religiosa y que Palencia fuera otro miembro de la compañía. Pero aquí ya nos adentramos en el campo de las conjeturas. Tampoco estamos en condiciones de decir si los nombres de actores que encontramos en otros *papeles* (Diego Díaz, Gaspar de Alarcón, Quirós) pertenecen a la misma compañía o hay que adscribirlos a otras diferentes y probablemente desconocidas.

A sacarnos de estas dudas y de lo fragmentario de estos resultados, nos viene en ayuda otro fajo de papeles, evidentemente relacionados con el que acabamos de analizar, pero que por cuestiones de catalogación se ha conservado en otro legajo de la Biblioteca Nacional (ms. 14.1612/9). Entre el heterogéneo material de esta carpeta encontramos dos manuscritos que nos interesan especialmente. El primero es la copia manuscrita de una comedia que lleva por título *Las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho y de la subida de Astolfo al monte de la luna*, y que confirma, por si hacía falta, el extraordinario éxito del *Orlando Furioso* en las tablas españolas de la segunda mitad del siglo XVI. El manuscrito no está completo: se han conservado todo el primer acto (573 versos) y parte del segundo (172 versos) con un total de 745 versos. Lo interesante para lo que aquí nos ocupa es que el tamaño

de los folios, la caja de escritura y la letra son muy parecidos a los *papeles* de **Los amores de Rugero y Bradamante*. Todo parece indicar que la misma compañía que interpretó **Los amores de Rugero y Bradamante* también tenía en su repertorio *Las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho*, aprovechando probablemente un filón dramático de personajes y temas ariostescos. En el caso de *Las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho* es especialmente lamentable la pérdida de parte del texto, porque el argumento de la obra es uno de los más fantasiosos del poema ariostesco. En el canto XXXIV del poema, Astolfo llega a la Luna con el caballo Hipogrifo. Allí encuentra las cosas perdidas por los hombres, conservadas en ampollas de cristal, y entre ellas encuentra los sesos de Orlando, que había perdido la razón. Hasta ahora no teníamos noticia de ninguna transposición teatral de este episodio.

Pero mucho más interesante para nuestra investigación es otro manuscrito conservado en esta carpeta³². Se trata de una hoja suelta donde probablemente un *autor* de comedias apuntó el reparto de personajes de lo que parece ser un auto sacramental y, al lado, el actor que tenía que interpretar cada uno de los *papeles* (lámina 5). Transcribimos a continuación el reparto tal y como se encuentra en la última página de la carpeta:

Lazaro	el s ^{or} Solano
X ^o	el s ^{or} Santander
La Magdalena	la s ^a Hieronima Carrillo
Maximino	el señor Suarez y el erato
Doroteo	el s ^{or} [tachón] quiros y el amnon
Hiacinto galan	el señor rribera
Crisanto	el s ^{or} diego dias y el fariseo
Nicolao	el s ^{or} alcaçar / y un criado de los de lazaro
Sabina	Ju ^o / y un criado de lazaro
Clarica	Lavina
el s ^t P ^o	[tachado: el s ^{or} Limos] fandino
San Ju ^o	el s ^{or} P ^o ximenez
Marta	la s ^a Roca
el maestresala	el s ^{or} Limos
el Victorio y el criado de la madalena	Sebastian
estos dos papeles todo es uno	

Como puede comprobarse, el reparto aúna prácticamente a todos los actores presentes en los *papeles* y que no conseguíamos relacionar entre ellos. Aquí tenemos a Roca, a Solano, a Jerónima Carrillo, a Ribera, a

³² Debemos a la amistad de Bernardo García García la indicación de esta hoja.

Diego Díaz, a Quirós (faltan Palma y Alarcón).

Y, si nos quedaba alguna duda sobre la relación entre este reparto y los *papeles* de actor, descubrimos en la carpeta 14.1612/8 un *papel* de Sabina (39) en el que se menciona a Clarica y Crisanto, todos personajes del reparto. Además, en la misma carpeta se halla un *papel* de Doro-teo (el número 17, presente, él también, en el reparto), en el que se nombra a Maximino, ambos personajes de ese mismo elenco de actores. Estos elementos, por tanto, no hacen sino confirmar la estrecha relación entre el reparto de la carpeta 14.1612/9 y el conjunto de *papeles* de la anterior, que hemos analizado más detenidamente.

Algunos de los nombres del reparto (Fandino, Pedro Jiménez, Lavina, Sebastián) eran hasta ahora desconocidos y tampoco queda constancia de ellos en el archivo del *Diccionario de actores*. De los otros, es decir, de Limos (Juan de Limos)³³, Santander (Diego de Santander) y Quirós (Bartolomé López Quirós) disponemos de una interesante documentación.

Ofrecemos a continuación algunos datos biográficos relativos a estos tres actores en el período que nos interesa.

Diego de Santander

Sabemos que hasta abril de 1579 pertenecía a la compañía de Juan Granados. En 1591 ya era *autor* de comedias y representó dos autos para el Corpus de Sevilla, uno de *Nuestra Señora de Loreto* y otro de *David*. Es de 1593 un poder otorgado en Valladolid el 10 de febrero por Diego de Santander, *autor* de comedias y estante en Valladolid, a Juan de Ribera Vergara, representante de su compañía, para contratar a otras personas que pudieran ayudar o representar en la misma.

Bartolomé López Quirós

Originario de Toledo según Rennert³⁴. En 1579 consta un concierto fechado en Sevilla el 7 de diciembre de ese año, entre Pedro de Saldaña y Bartolomé López Quirós, mayor de 25 años, representante, por el cual Bartolomé se obligaba a permanecer con el *autor* Saldaña por el tiempo de siete meses a contar desde el día de la fecha de la carta. Le acompañaba su mujer Ana María que, de igual forma, quedaba obliga-

³³ El nombre de Limos también aparece en una nota de difícil lectura, en el *verso* del *papel* de la Ocasión, el número 27 de la carpeta 14.1612/8.

³⁴ H. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, p. 512.

da a representar en la compañía. Según un documento, fechado en Valladolid el 23 de febrero de 1583, se asientan por un año con Mateo de Salcedo, *autor* de comedias, vecino de Valladolid y fundador del Corral de la Longaniza en esa ciudad, los siguientes representantes: Francisco López, vecino de Sevilla y residente en Valladolid, Melchor de León y Mariana Ortiz, su mujer, vecinos de Toledo, Bartolomé López Quirós y Ana María Sarmiento, su mujer.

En 1584 ya es *autor* de comedias. Así consta en un documento fechado en Valladolid el 17 de febrero, en el que Domingo de Azcutia, carpintero y alarife, vecino de Valladolid, declaraba que el 29 de octubre de 1583 Bartolomé López Quirós, *autor* de comedias, «en virtud de una obligación, pidió ejecución contra la persona y bienes» de Mateo de Salcedo, *autor* de comedias. El mismo año representa en Valladolid dos autos para el Corpus. En abril de 1585 se encontraba en el Hospital de San José de Valladolid, representando comedias.

Durante el año de 1586 consta el aprovechamiento de las comedias para los hospitales de Madrid a partir del 12 de enero³⁵. En 1587 estuvo en Valencia con su compañía, desde el 15 de agosto hasta el 30 de septiembre.

En un documento, fechado en Valladolid el 29 de julio de 1588, Juan de Limos, *autor* de comedias, declaraba que el representante Juan Ramírez estaba preso en la cárcel pública por no cumplir una escritura «que tenía hecha [con] el dicho Quirós [Bartolomé López Quirós], de que andaba en su compañía, y el dicho Ramírez pretende alegar causas bastantes por donde le han de dar por libre», así que Juan de Limos intervino «por quitar los pleitos», a petición de Juan Ramírez, comprometiéndose a pagar a Quirós, y alegó que no disponía en ese momento de los 50 mrs. y que Álvaro de Torres, representante de Quirós, le debía a su vez la misma cantidad a la compañía de Bartolomé.

Del 24 de enero al 21 de junio de 1589, Bartolomé López Quirós representó con su compañía en Valencia; en abril estaba instalado en la Casa de la Olivera de Valencia. En 1590 se encontraba en Málaga, según se desprende de una obligación fechada allí el 17 de mayo de 1590, en la que Bartolomé López Quirós y su mujer, María Sánchez, se comprometen a pagar a Juan de Palma, compañero de ambos, cierta suma que le debían.

³⁵ H. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, p. 512.

Juan Limos

Juan Llimós, o Juan Limos, o Joan Limos, originario de Barcelona y casado con Juana Manzano, era *autor* de comedias ya en 1578. A finales de 1582, representó con su compañía en el patio de la calle de las Arcas de Lisboa. En esa ocasión, la gran cantidad de público que asistía a las representaciones llegó a bloquear la entrada y la salida de la calle.

Según consta en varios documentos, en 1583 Limos estuvo en Madrid para reorganizar su compañía y renovar el vestuario. De hecho, consta el contrato de Vázquez y su mujer Juana, de Luis de Molina y de Pedro de Ochoa, en el que se comprometían a trabajar en la compañía de Limos hasta el Carnaval del año siguiente, por lo que Limos les daría a Vázquez, a su mujer Juana, y a Luis de Molina 9 reales y medio por cada representación, y, a Pedro de Ochoa, 3 reales. Juan Limos volvió a representar en Lisboa en la temporada de Pascua de 1584. Probablemente, a finales de julio, ya había regresado a España.

En 1585, representó una farsa ante el Duque de Arcos por la que recibió 100 reales, mientras que en 1587 y hasta 1588 estuvo en Valencia con su compañía. En julio de 1588 estaba en Valladolid, según consta por el documento comentado anteriormente al hablar de Quirós, y por otro en el que Limos, estante en Valladolid, pidió ejecución contra los bienes de Pedro Suárez, tendero.

En 1591, mientras se trasladaba de Madrid a Valencia, probablemente para representar, Juan Limos fue asaltado por dos bandoleros moriscos entre Chiva y Buñol. Tras el percance, se encaminó al Santuario de la Virgen de Montserrat para darle las gracias por su salvación en esa circunstancia. Además, Limos representó el milagro a modo de comedia en el palacio del señor Don Francisco de Moncada, a petición del Virrey y de la nobleza valenciana.

Entre los años 1591-1592, Mateo de Salcedo mantuvo relaciones económico-jurídicas con este *autor*.

Gracias al reparto de la carpeta 14.1612/9, podemos ahora sacar algunas conclusiones algo más satisfactorias, aunque seguramente no definitivas.

Hacia los años 1580-1585 estaba activa en España una compañía de actores, hasta ahora desconocida, compuesta, sin duda, por Agustín Solano y su mujer Paula Roca, Alonso de Ribera y su mujer Jerónima Carrillo. Se trataba a todas luces de una compañía de primer orden. En muchos casos, los *papeles* ofrecen el primer testimonio de una serie de actores que marcarían la historia teatral de la primera generación de la

Comedia nueva: es el caso de Agustín Solano, nacido al parecer en 1566 y ya primer galán, o de Diego Díaz, que iba a entrar años después en la compañía de Cisneros, junto a su mujer Micaela de Luján.

¿Qué otros actores completaban el reparto de esta compañía y quién era el *autor*? El reparto del auto nos dice que en una determinada ocasión actuaron para esta compañía también los siguientes actores: Diego de Santander, Bartolomé López Quirós, Diego Díaz, Alcázar, Juan de Limos, Pedro Jiménez, Pedro Fandino, un tal Suárez, más algunas comparsas llamadas Lavina, Sebastián y Julio.

Ahora bien, sería aventurado deducir a partir de este documento que los actores mencionados formaron una compañía estable de los años 1580-1586. Es verdad, por ejemplo, que Bartolomé López Quirós, Juan de Limos (y quizás Diego de Santander) ya eran a la sazón *autores* de comedias. Sin embargo, ni sus nombres aparecen en los *papeles* de actores (excepto una fugaz aparición de Quirós), ni en el reparto aparecen los nombres de sus respectivas mujeres (Ana María Sánchez y Juana Manzano). Los datos – hay que reconocerlo – son todavía demasiado fragmentarios, y la cronología de estos actores muy incierta especialmente para los años alrededor de 1580-86, que son los que más nos interesan. No hay que olvidar, por otro lado, que en determinadas ocasiones actores de diferentes compañías se podían juntar para alguna representación especial.

Lo que sí podemos reconstruir mínimamente es el repertorio de la compañía en la que actuaban Solano, Jerónima Carrillo, Paula Roca y Ribera. A las dos comedias ariostescas, **Los amores de Rugero y Bradamante* y *Las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho*, podemos añadir el **Auto del nacimiento*, la «comedia morisca» y **El destierro de Mario*. Habrá que esperar a nuevos hallazgos y futuras investigaciones para poder completar el cuadro de esta antigua compañía de actores profesionales³⁶.

³⁶ Además de las comedias de las que hemos hablado en estas páginas (todas relacionadas con nombres de actores) se han identificado otros tres textos teatrales, a los que pertenecen siete *papeles* de la carpeta:

- 1) al *Auto de la degollación de San Juan*, ya examinado, pertenecen el *papel* de San Juan (34) y el de Santiago (37);
- 2) a la comedia *La conquista de Jerusalén* pertenecen el *papel* de Herminia (21), el de Godofre de Bullón (20), el de Solinda (41) y el de Teodoro (42);
- 3) a la comedia *Los vicios de Cómodo* pertenece el *papel* de *Publio cónsul (51).

Los primeros dos casos ya han sido analizados respectivamente por M. de los Reyes Peña («Edición de unos 'papeles sueltos' pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*») y S. Arata («Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión ma-

5. Escritura y oralidad

Antes de terminar esta charla, quisiéramos volver al contrato de la compañía de Cisneros, por donde habíamos comenzado nuestro recorrido. Entre los personajes que participan a la elaboración del texto-espectáculo está ese Simón Arias encargado de escribir los *papeles*. Llama la atención el alto salario que percibe (12 reales) por una tarea que, a primera vista, nos puede parecer secundaria. Los documentos que hemos podido analizar sugieren 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. De hecho, en documentos posteriores al de Cisneros (1594), la tarea de «sacar papeles» va a menudo acompañada a la de *apuntar* las comedias y a la de «escribir los carteles». En un concierto de 1616, por ejemplo, Acacio, *autor* de comedias, dispone que Pedro de Herrera forme parte de su compañía durante dos años, comprometiéndose a representar en las comedias y entremeses y «escribir los carteles y apuntar las comedias». En 1639, Blas de la Cruz fue contratado para «apuntar y sacar las comedias» durante un año. En 1633, Roque García tenía que representar, bailar, cantar, «escribir y apuntar». En 1638, Francisco de Rueda tenía que «apuntar las comedias y hacerlas».

Tratar de entender cómo nace la figura del *apuntador*, tan estrechamente relacionada con la escritura, quizás nos podría ayudar a desentrañar algunos aspectos de la relación entre el trabajo de las compañías y la producción de manuscritos teatrales. El asunto merecería una investigación amplia y detallada. Nos limitaremos aquí a dar algunas indicaciones relacionadas con el problema que nos ocupa en estas páginas.

Los diccionarios antiguos son algo ambiguos a la hora de definir el verbo *apuntar*. Covarrubias, que todavía no registra el sustantivo *apuntador*, ofrece tres definiciones del verbo:

nuscrita del primer teatro cervantino») y remitimos a sus consideraciones sobre el tema. Con respecto al tercer caso señalado, el del *papel* 51, se trata por desgracia de uno de los más deteriorados: no queda ninguna indicación del nombre del personaje ni del acto al que pertenecen los pocos versos conservados. Sin embargo, hemos podido averiguar que este *papel* pertenece al cónsul Publio, personaje de la comedia en cuatro jornadas titulada *Los vicios de Cómodo* custodiada en la Biblioteca de Palacio (ms. II-463, fols.111r-126v). Cotejando los versos del *papel* con los de la comedia completa, es posible evidenciar, una vez más, notables diferencias: por ejemplo, el *papel* omite muchos versos o los distribuye entre los personajes de manera diferente de lo que ocurre en el manuscrito conservado de la comedia.

apuntar. [1] Señalar con punto; está tomado de los que leen con pluma en la mano que, cuando hallan alguna cosa notable, ponen en la margen un punto; [2] o de las nóminas o tablas, donde apuntan en las comunidades a los que faltan y hacen ausencias. [3] Apuntar alguna razón o concepto es señalarle artificioosamente sin declararse.

Es lógico suponer que la tercera acepción procede de las primeras dos, y que de esta tercera surgió el sustantivo *apuntador*, en su significado teatral que todavía perdura.

El primer testimonio de la palabra *apuntador* que hemos podido encontrar se remonta a 1603 y procede curiosamente del lenguaje de la germanía. En el *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, escribe Francisco de Luque Fajardo:

– Declaraos – dijo Laureano. – Pláceme. – respondió Florino; – Sabréis el oficio de apuntadores, no de sus faltas sino de las ajenas sobras. Pasa desta manera: tratan dos fulleros de ganar el dinero con ventaja a uno de los que juegan; siéntase el apuntador a su lado con muestras de amistad y benevolencia, solamente para irle contrapunteando el juego, esto es, haciendo mil contraseñas al contrario, con quien está de acuerdo, avisándole el juego del pobre inocente, a quien mira. De manera es, Laureano, cierto lo que os digo, que tiene el otro tan presente el juego y cartas de su contrario, como el apuntador que está a su lado vendiéndole³⁷.

Sin embargo, para encontrar el primer testimonio de la acepción teatral del término, hay que esperar a 1641, cuando se publica *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara:

– 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 cómo 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 güésped.

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 nombre³⁸.

No deja de ser llamativa esta primera aparición de la figura del

³⁷ F. de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, ed. M. de Riquer, 2 tomos, Madrid, Real Academia Española, 1955, II, pp. 31-32.

³⁸ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. R. Valdés, Barcelona, Editorial Crítica (Biblioteca Clásica, 73), 1999, p. 62.

apuntador definido como el «filósofo» de la compañía.

Conviene recordar, a este respecto, que en las compañías de teatro profesional italiano como la de Ganassa no existía la figura del apuntador. Tampoco se preveían sesiones de ensayos tan organizadas y codificadas por duración y frecuencia como ocurre en el teatro profesional español desde sus comienzos. En la *Commedia dell'Arte*, la técnica de la improvisación reducía al mínimo la necesidad de ensayos y la importancia de un texto escrito. El texto oral de la comedia, fluctuante de por sí, se iba estructurando representación tras representación. Sabemos también que en esos años decisivos de finales del siglo XVI, cuando se libró la dura competencia entre compañías italianas presentes en la península y primeras compañías españolas, los españoles apostaron por una fórmula en la que el texto escrito, en verso por ende, y unos temas relacionados con la realidad española iban a ser el arma para contrarrestar el dominio de las compañías italianas.

El nuevo equilibrio entre lo oral y lo escrito que se perfila en el teatro profesional del Siglo de Oro, sobre todo frente al modelo de la comedia *all'improvvisa* italiana, es algo sobre lo que hay que insistir. El contrato de Cisneros es ya lo suficientemente explícito. Pero quisiéramos llamar la atención sobre una peculiaridad lingüística especialmente curiosa. El español es el único idioma que para indicar el concepto de 'rol dramático' utiliza el término *papel*, es decir, el soporte material relacionado con la escritura. De la misma forma, es el único idioma que todavía hoy para indicar a aquel que da el pie a los actores en el escenario, emplea otra vez un término (*apuntar, apuntador*) que, según vimos, está estrechamente relacionado con el mundo de la escritura y no de la oralidad.

En este contexto, los documentos que hemos recaudado parecen sugerir que el personaje del apuntador, es decir, el encargado de copiar las comedias y sacar los *papeles*, podía no ser una figura secundaria. Muy por el contrario, su honorario, testimonios como el tan expresivo del *Diablo cojuelo*, la consideración de que se trata de una época de alto analfabetismo, en la que no sólo la mayoría de las actrices, sino también algunos actores y *autores*, no sabían escribir³⁹, todos estos son datos que parecen sugerir que el *apuntador* podía ser en algunas compañías el depositario de la *escritura teatral*, lo que hoy llamaríamos el «intelectual» de la compañía.

³⁹ Es el caso sorprendente, por ejemplo, de Jerónimo Velázquez, el más importante *autor* de comedias 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, núm. 5, 1992, pp. 97-134.

Concluyendo, volvamos al esquema de la transmisión textual del teatro español del Siglo de Oro, de donde había arrancado esta charla. Creemos que la elaboración de una visión mucho más matizada y compleja de la transmisión del texto teatral del Siglo de Oro, que supere el esquematismo del modelo por todos conocido, es una hipótesis de trabajo que puede ofrecer resultados importantes. Un punto fundamental de este proyecto es, a nuestro entender, una mejor comprensión de la importancia de lo escrito en la organización del trabajo de las compañías y de su relación con la oralidad. La definición de figuras como la del apuntador y el análisis de manuscritos atípicos como los *papeles* de actor y otros ofrecerán materiales de primera mano a la crítica textual. La ayudarán, sobre todo, a no encerrarse en el gueto de la teoría abstracta, y a ahondar sus raíces en el quehacer cotidiano de hombres de carne y hueso que vivieron, sudaron y amaron como todos nosotros.

Stefano Arata

Università di Roma «La Sapienza»

Debora Vaccari

Università di Roma «La Sapienza»

Apéndice A

**Auto del nacimiento*

Editamos a continuación el **Auto del nacimiento* reconstruido encajando el *papel* 22, que contiene la parte de José, y el 25, con la de María. Además, puesto que en la carpeta se halla una hoja, la n° 34, en la que otra mano copió el mismo papel de José, damos en aparato las variantes entre los dos *papeles* (véanse también las láminas 2 y 6).

En la edición hemos resuelto las abreviaturas y hemos ajustado a los criterios modernos la puntuación, el uso de las mayúsculas y la separación de las palabras. Las vocales embebidas se señalan con apóstrofe. En lo relativo a la ortografía, hemos eliminado los arcaísmos gráficos, conservando sin embargo la asimilación de *-rl* en *-ll*, la vacilación de las vocales átonas, las contracciones entre preposición y adjetivo o pronombre como *dél*, *deste*, *della*, y formas como *agora* (trisílabo) en lugar de *ahora*. Los errores de copia se han subsanado, indicando siempre la lección originaria del manuscrito en nota. Las faltas de texto se indican con puntos suspensivos entre corchetes. Las indicaciones de locutor no aparecen en el manuscrito y, por tanto, van todas entre corchetes.

	Vuestra persona tierna y delicada por fuerza ha de sentir noche tan larga y tan nociva y rigurosa helada; la pena por momentos se me alarga, porque no puedo daros aposento aunque el alma de dárosle se encarga. s'encarga	35
[MARÍA]	No viva, esposo, en vos tal discontento, que con el alto bien que me acompaña cualquier trabajo por descanso siento. siento	40
[JOSÉ]	Porqu'el sereno de la noche daña, entrad, esposa y bien del alma mía, que ya la blanca escarcha el suelo baña y reina en su rigor la noche fría. [...] adornado	45
[MARÍA]	Eterno hijo del eterno padre, Dios y hombre juntos, dulce hijo mío, en confusión tenéis a vuestra madre: llorando estáis al aire, infante, y frío, porque cantando está la corte santa de ver vuestro divino poderío en velo humano y en miseria tanta; que nueva admiración el cielo mueve y al feliz suelo donde estáis espanta, que en ⁴¹ la aspereza de la escarcha y nieve estáis del duro viento combatido, que ofenderos cual hombre ya se atreve. Grande fuego de amor os ha movido, pues tiritando estáis desnudo al hielo porqu'el hombre de gracia esté vestido; y mi mayor pasión y disconsuelo es no tener en qué envolveros pueda, siendo, cual sois, el Rey de tierra y cielo; la púrpura, el brocado, el oro y seda será mi pobre toca y pobres paños, aunque la voluntad a todo exceda. [...]	50 55 60 65

v. 37 22 pena] 34 peña

v. 38 22 puedo] 34 pudo

⁴¹ ms: que.

	los beneficios que mostráis hacella? Los sacros paranifas celestiales se humillan ante vos y, juntamente, aquestos rudos, mansos animales; esto os ofrece el suelo humildemente a vos, niño y gigante, cuya mano hoy quiebra la cabeza a la serpiente. Yo, en nombre todo del linaje humano, pues con el alto bien deste suceso le libertáis del pérfido tirano, los pies benditos, aunque indino, os beso ⁴³ . [...]	100
	pastores	
[JOSÉ]	Santa gente, que divina deidad os conduce así, y os humilla y tiene aquí con frente leda y benina, ¿a quién, decid, ofrecistes estos dones y este bien? ¿De quién lo sabéis y a quién verdes árboles trujistes? [...]	110 115
	arrodillan	
[MARÍA]	Mi hijo y Señor del cielo, este bien os galardone.	
	galardone	
[JOSÉ]	Quien cielo y tierra dispone os pague aqese consuelo. [...]	
	jerusalén	
[MARÍA]	¡Vaya el cielo en vuestra guarda!	120

v. 98 22 paranifas] 34 panifas

v. 99 22 y juntamente] 34 juntamente

v. 100 22 aquestos] 34 aquesos

v. 101 22 humildemente] 34 humilmente

v. 103 22 hoy quiebra la cabeza a la serpiente] 34 hoy quiebra [espacio en blanco]

v. 105 22 deste] 34 diste

⁴³ El *papel* n° 34 se interrumpe aquí, faltando dos réplicas presentes el n° 22.

Apéndice B
Índice de los actores citados:

Alarcón, Gonzalo o Gaspar de
Alcázar
Álvarez, Antón
Arias, Antón
Ávila, Juan de
Ávila, Luis de
Biedma, Juan de
Burgos, Jerónima de
Carrillo, Jerónima
Castillo, Alonso del
Castrillo, María del
Cisneros, Alonso de
Díaz, Diego
Esquivel, Jusepe de
Fandino, Pedro
Fuente, Tomás de la
Gadea, Micaela de
Gálvez, Jerónimo de
Jiménez, Pedro
León, Melchor de
Limos, o Llimós, Juan o Joan
Luján, Micaela de
Manrique, Juana
Muñoz, Leonor
Ocaña, Pedro de
Ortiz, Mariana
Palencia, Francisco de
Palma, *Véase* Palencia
Quirós, Bartolomé López de
Ramírez, Juan
Ramírez, Miguel
Ribera, Alonso de
Ríos, Nicolás de los
Riquelme, Alonso
Roca, Paula
Rodríguez, Alonso de
Rodríguez, Antolina
Rosal Ríos, Miguel de
Rubio, Pedro
Rueda, Lope de
Salcedo, Mateo de
Saldaña, Pedro de
Sánchez, Fernán

Santander, Diego de
Sebastián
Solano, Agustín
Suárez
Torres, Bartolomé de
Valdés, Pedro de
Vargas, Andrés de
Vargas, Jerónima de
Vega, Agustina de
Velasco, Jusepa
Velázquez, Jerónimo
Villalba, Melchor de
Villalta, Francisco de
Zenteno, Diego

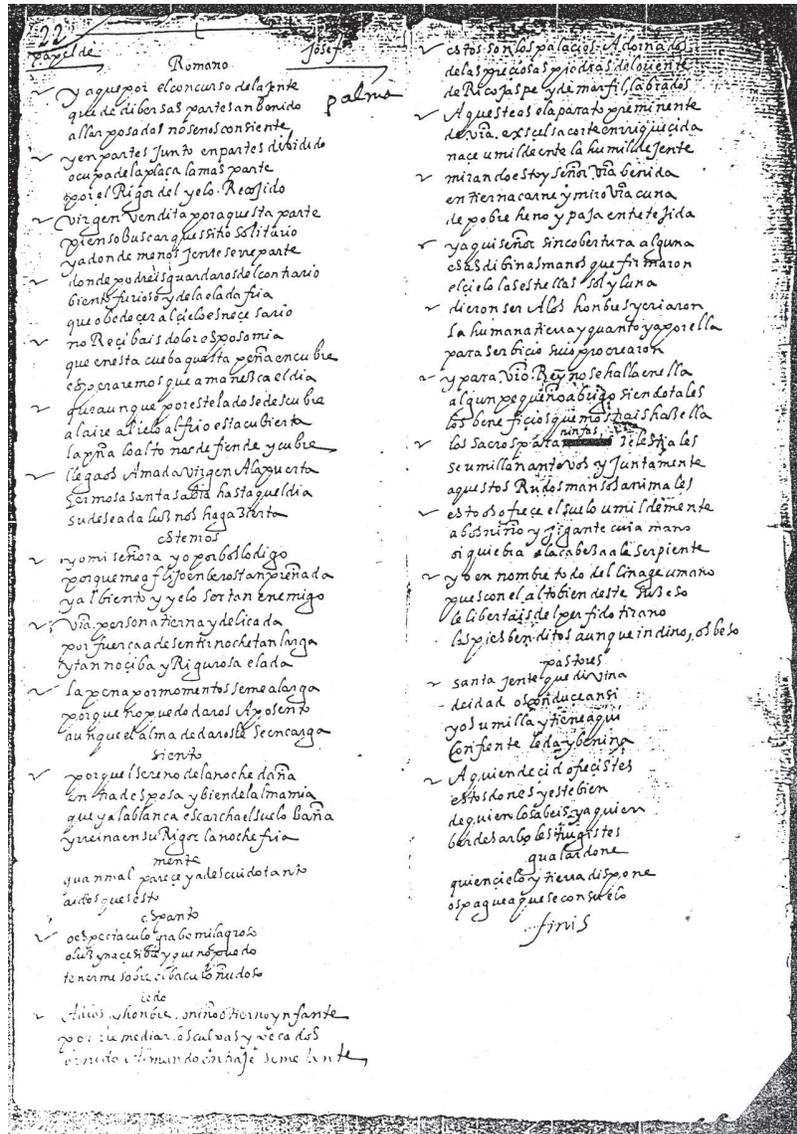


Lámina 2

26
 para el castillo del 60
 que es posible que un mi sero soldado
 aia de estar a supetar multido
 qual yle robete el Rei comprado
 ✓ Reniego de mi mismo Porque brio
 opoi que no Reniego idulo vida
 conoue fenecia mudo los es quuo
 ✓ si de sta miserable y de sta brida
 icndo mo arjel nome ve me dho sal 60
 adit es peracion la dñ Rendida
 que aguardo pues
 montaluo
 aue ne gar me bor de aboneido
 antes que aqui me becano y calbo
 mobido
 Reniego de mi y de mi linaje
 que ma s que ber me qual me beo perdido
 e de su fin de un sa gentil lo ul tra se
 sin es perancia de col ber aos pa na
 soberana
 tened no pedri que i sen bano al bento
 se ja via. pi garia loca y bana
 por q hies me nre ter bea y lo q puetendo
 con una soga acubare manana
 finis
 rribera

Lámina 3

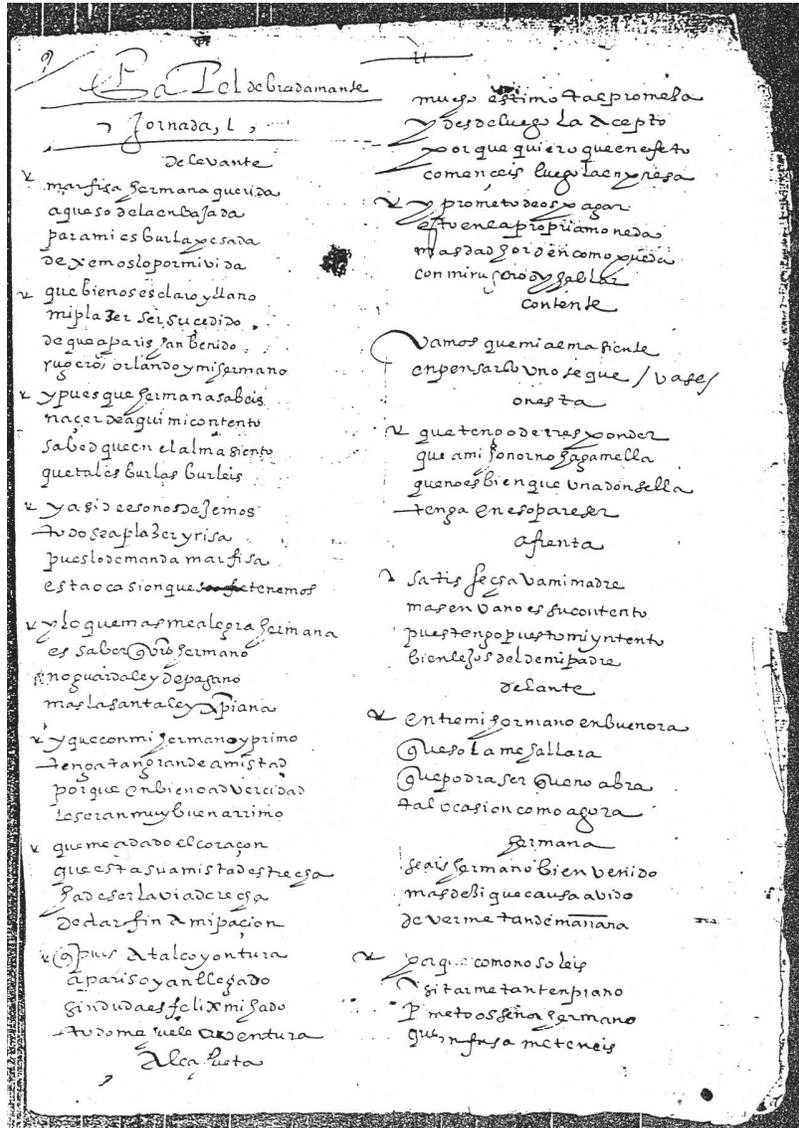


Lámina 4

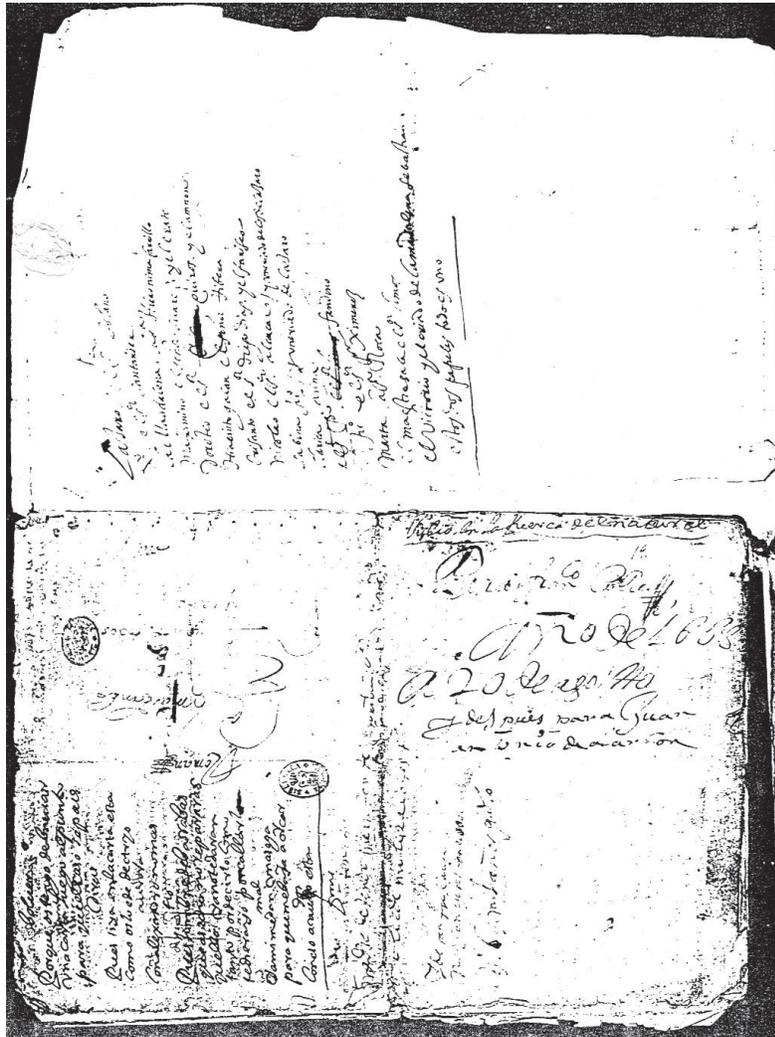


Lámina 5

