

UN PAPEL DE ACTOR DESCONOCIDO DE *AMOR, HONOR Y PODER* DE CALDERÓN*

DANIELE CRIVELLARI

Università di Salerno
dcrivellari@unisa.it

El descubrimiento por parte de la crítica, hace ya varios años, de unos papeles de actor custodiados en la Biblioteca Nacional de España, ha impulsado el estudio —y, por ende, el mayor conocimiento— de los procesos a los que se veían sometidas las comedias áureas desde el momento de su redacción hasta su representación¹. El análisis de estas hojas sueltas, en las que se transcribían las intervenciones de los actores para su memorización y ensayo, ha permitido adentrarse en uno de tantos recovecos de la vida de las piezas desde la práctica escénica: se ha podido apreciar de forma tangible el trabajo del apuntador, encargado de sacar los papeles individuales para los miembros de la compañía a partir del manuscrito del dramaturgo²; asimismo, se ha podido entender algo más sobre las técnicas de estudio por parte de los histriones³; finalmente, se han podido observar algunos detalles en lo referido a los ensayos, como su duración o el rol que desempeñaban ciertos actores o actrices⁴.

* Este trabajo se inscribe en las actividades del proyecto PRIN «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: A Digital Approach» (ref. 2017JA5XAR).

¹ La primera noticia de la existencia de estos testimonios se debe a Reyes Peña (1991); sucesivamente, se ocuparon del corpus Arata (1997), Arata y Vaccari (2002) y Vaccari (2006). Sobre el tema pueden verse también las aportaciones de Badía Herrera (2004 y 2009), Reyes Peña (2012), Vaccari (2014) y Antonucci (2016), así como las bibliografías allí mencionadas.

² Sobre esta figura véanse Arata y Vaccari (2002: 53-55).

³ Nos referimos, por ejemplo, a la presencia de los «pies», las últimas palabras que pronunciaría otro personaje antes de la intervención escrita en el papel; es algo que ya apuntaba Vaccari: «Il *pie* che precede ogni singola battuta lo avrebbe aiutato [al actor] a entrare nel dialogo al momento giusto durante la messa in scena» (Vaccari, 2006: 21).

⁴ En lo referido a la duración de los ensayos, véase Arata (1997: 55). Sobre el papel desempeñado por lo actores, remitimos al resumen propuesto por Vaccari (2006: 52-59).

Se trata de pocas, pero fundamentales teselas que resultan imprescindibles para reconstruir la fiesta teatral como fenómeno complejo, donde el texto despachado por el comediógrafo está sometido a una serie de modificaciones en el camino hacia su puesta en escena, como es sabido. En este sentido, el manuscrito original de la comedia no es sino uno de los engranajes del mecanismo y tiene que interactuar obligatoriamente con otros (el autor de comedias, el apuntador, los actores, los censores, los copistas, etc.), amoldándose a sus necesidades. Desde esta perspectiva, una de las cuestiones a la vez más espinosas e interesantes tiene que ver con el estatus de los textos transmitidos por medio de los papeles de actor: estos folios, aunque de manera fragmentaria, reproducen los parlamentos que los actores efectivamente recitaron en escena y que fueron escuchados por los espectadores. Son, por tanto, testimonios centrales en la reconstrucción de la escenificación de las piezas en la época, y este aspecto adquiere aún más importancia cuando se observa que «in pochi casi il testo per le scene è identico al testo completo trasmesso dai manoscritti» (Vaccari, 2006: 56). Los papeles de actor, en definitiva, son como instantáneas —eso sí, borrosas y parciales— de algunas representaciones concretas del Siglo de Oro y testimonian la voluntad última del autor de comedias, que no coincidiría siempre con la del ingenio⁵.

Desgraciadamente, el número de papeles de actor que han llegado hasta nosotros es bastante escaso; esto se debe, sin duda, a la naturaleza misma de dichos documentos, que solo tenían el objetivo de ayudar al actor a aprender su parte y que serían destruidos, por tanto, una vez agotada su función. Por lo demás, huellas del trabajo de transcripción de estos papeles se encuentran a veces en los umbrales de los manuscritos empleados para la representación, esto es, en las páginas inicia-

⁵ A propósito de la importancia de los papeles de actor desde el punto de vista ecdótico, las posiciones de los críticos no son uniformes: por un lado, véanse opiniones como la de Vega García-Luengos: «para el estudioso actual, su utilidad [la de los papeles de actor] está más en lo que permiten conocer sobre el trabajo día a día de los agentes del teatro en su dimensión prioritaria que en su valor para la ecdótica, aunque nunca hay que desdeñar nada» (2003: 1295); o Reyes Peña: «Soy consciente [...] de que quizá el citado material no sea demasiado importante desde el punto de vista textual» (2012: 112). Por otro, algunos estudiosos sí han puesto de relieve el valor que los papeles de actor a veces pueden desempeñar en este sentido: véanse Arata y Vaccari: «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» (2002: 56); Vaccari: «pese a su naturaleza fragmentaria, el peso ecdótico de las variantes ofrecidas por los Papeles de actor no es tan mínimo como podría pensarse» (2012: 266); y Antonucci: «se impone profundizar en el estudio de los papeles de actor, para comprobar las relaciones textuales con las comedias eventualmente conservadas a las que puedan reconducirse» (2016: 77). Finalmente, y aunque en ese caso no pueda hablarse quizá propiamente de un papel de actor, véanse las consideraciones de Bentley (1993) sobre un manuscrito de *Antes que todo es mi dama* de Calderón, que debió de servir para que algunos actores aprendieran sus partes.

les o finales: allí, por medio de indicaciones como «sáquese», «hase de sacar» o «sacado», se hace referencia a esta operación, realizada o por realizar⁶. Se trata de detalles que a menudo pasan desapercibidos o de los que apenas se da cuenta en las descripciones de estos testimonios a la hora de editar las comedias, ya que se suele atribuirles un valor secundario. Sin embargo, es necesario prestar la máxima atención a todos los elementos ofrecidos, directa o indirectamente, por los manuscritos que transmiten las obras dramáticas; esto es aún más cierto cuando se consideran las zonas liminales de dichos documentos, ya que es precisamente en los umbrales donde pueden encontrarse datos relevantes para la reconstrucción de la vida de las piezas en las escenas⁷. Es lo que ocurre con un folio, en el que nadie parece haber reparado hasta ahora, que fue utilizado en la encuadernación de un manuscrito y que es en realidad un papel de actor de una obra temprana de Calderón: *Amor, honor y poder*.

El volumen, que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de España (sign. MSS/15453)⁸, recoge el texto de una comedia titulada *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat*. Se trata de una de muchas piezas que fueron compuestas a lo largo del siglo XVII sobre la leyenda cristianizada del Buda, que había llegado desde la India hasta la Europa medieval por medio de innumerables traducciones y reescrituras, y de la que el *Barlaán y Josafat* lopesco constituye sin duda uno de los ejemplos más conocidos y logrados⁹. Son muy pocos los da-

⁶ Por mencionar tan solo un ejemplo muy conocido, piénsese en el manuscrito autógrafo de *Lo que pasa en una tarde* de Lope: en el folio que contiene las *dramatis personae* del primer acto, al lado del nombre de dos personajes (Teodora y León) se encuentra la indicación «hase de sacar», en alusión evidente a los papeles que todavía no se habían transcrito. Una descripción detallada se encuentra en Presotto (2000: 257-258). El manuscrito está conservado en la Biblioteca Nacional de España (sign. Res/92) y se encuentra reproducido en la Biblioteca Digital Hispánica <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099808&page=1>> [Consulta: 10/03/2022].

⁷ En este sentido, sigue siendo realidad —y no solo en lo que a Lope se refiere— lo que observaba Pontón: «Cierto que no nos falta información, por ejemplo, sobre los tratos que sostuvo Lope con varios *autores de comedias*, y las licencias que acompañan a autógrafos y apógrafos suelen ofrecer datos relevantes sobre el itinerario de las piezas en las tablas y la duración de su paso por la escena. Ciertamente que el incremento de ediciones críticas de comedias sueltas (y, sobre todo, de las *partes*) ha puesto de relieve notables divergencias entre los impresos y las copias manuscritas tempranas, divergencias que cabe atribuir a la vida activa de las obras en la escena nacional. Pero aún no se han podido perfilar de manera satisfactoria los modelos básicos de intervención de las compañías (los procesos, sus grados) en los textos de Lope» (2001: 247).

⁸ El manuscrito se encuentra reproducido en la Biblioteca Digital Hispánica <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000224492&page=1>> [Consulta: 14/03/2022].

⁹ Sin ánimo de exhaustividad, mencionaremos al menos *El príncipe del desierto y ermitaño de palacio* de Diego de Villanueva y Núñez y José de Luna y Morentín, y la anónima *Los defensores de Cristo*, así como dos comedias, también anónimas, ambas tituladas *Los dos luceros de Oriente*. Sobre estas piezas pueden verse las aportaciones de Moldenhauer (1932), García Reidy (2006: 432-434) y Mishra (2013). Para más datos sobre la trayectoria de esta fábula a lo largo de los

tos seguros de los que disponemos acerca de *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat*: en las hojas iniciales del testimonio objeto de nuestro análisis —el único que transmite la obra—, se repite por tres veces el título y el nombre del autor: «Com[e]d[ia] <-96> / San Josaphat / Valle / se quede» (f. 2r); «Comedia n.º, <-100> / San Jossaphat / <-de Valle\de un yng[eni]o> tomo 9.º / a[ñ]o de 1699 [rúbrica]» (f. 3r); «Comedia Nueva / El Benjamin de la Yglessia / y / Martir san Jossaphat / <-de D[o]n Nicolas del valle y estrada\de vn yngenio>» (f. 4r)¹⁰. Las letras y las tintas empleadas pertenecen a manos diferentes; como puede verse por nuestra transcripción, además, alguien tachó el nombre de Nicolás del Valle en los ff. 2r y 3r para sustituirlo, en el interlineado, por «un ingenio». No es este el lugar para adentrarnos en los problemas relativos a la autoría de la pieza, de la que falta aún una edición crítica¹¹. Aquí observaremos tan solo que los 26 folios en los que se ha copiado el texto de la comedia (ff. 4r-29v) presentan tamaños desiguales, rupturas e intervenciones de varias tipologías, con tintas diferentes, correcciones, tachaduras e incluso modificaciones o interpolaciones mediante la aplicación de banderillas, esto es, de papeles pegados sobre las hojas¹².

siglos remitimos a nuestra introducción a la edición de la comedia del Fénix (Vega Carpio, 2021: 11-16), así como a la bibliografía allí citada.

¹⁰ A continuación, en el f. 4r, se encuentran las *dramatis personae* y el comienzo de la obra. El f. 1r tiene algunas anotaciones modernas, entre las cuales se especifica, una vez más, el título de la pieza y la indicación «Comedia en 3 jornadas». En el f. 2r, en la parte superior izquierda, se entrevé un «Br» borroso; asimismo, en el f. 3r, en la misma posición, hay una «B» escrita con otra tinta. El manuscrito carece de foliación antigua, pero está presente una numeración moderna en el recto de los folios, en lápiz, de 1 a 29, que es la que seguimos.

¹¹ En su archiconocido catálogo, Paz y Meliá (1934: 59) se preguntaba, al describir el manuscrito: «Comedia de D. Nicolás del Valle y Estrada? Tachado, y de letra de Cañizares, sustituido por “de un Ingenio” [...] Los últimos cuatro versos y las palabras: “de un ingenio” en la portada, autógrafos de Cañizares?». Esta posible atribución a José de Cañizares, sin embargo, no ha llegado a comprobarse, y la pieza no se incluye modernamente en el corpus del dramaturgo madrileño (véanse Herrera Navarro, 1993: 76-85; Urzáiz Tortajada, 2002: 220-224). El texto de la comedia ha sido integrado en el «Corpus de Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro» <<http://etso.es/cetso/>> [Consulta: 17/03/2022]: los resultados del análisis estilométrico de la obra no confirman la paternidad de Cañizares, aunque la tabla de distancias sí parece respaldar que su responsable se situaría en la época de autores como Bances Candamo, Zamora o el mismo Cañizares. Debo esta última indicación a la generosidad de Germán Vega García-Luengos y Álvaro Cuéllar, a los que quiero expresar mi gratitud por su disponibilidad y ayuda.

¹² En el f. 4r, por ejemplo, se ha pegado una tira de papel que cubre los primeros 14 versos de la comedia —y que, afortunadamente, se puede levantar—, sustituyéndolos por otros 10. En el f. 15r, en cambio, el nuevo trozo de papel cubre una porción del texto original, sin que pueda leerse lo que se ha tapado. Lo mismo ocurre en el f. 26, tanto en el recto como en el vuelto. Una descripción detallada del manuscrito se encuentra en la base de datos Manos <<https://manos.net/manuscripts/bne/15-453-benjamin-el-de-la-iglesia-y-martir-san-josaphat>> [Consulta: 20/09/2021].

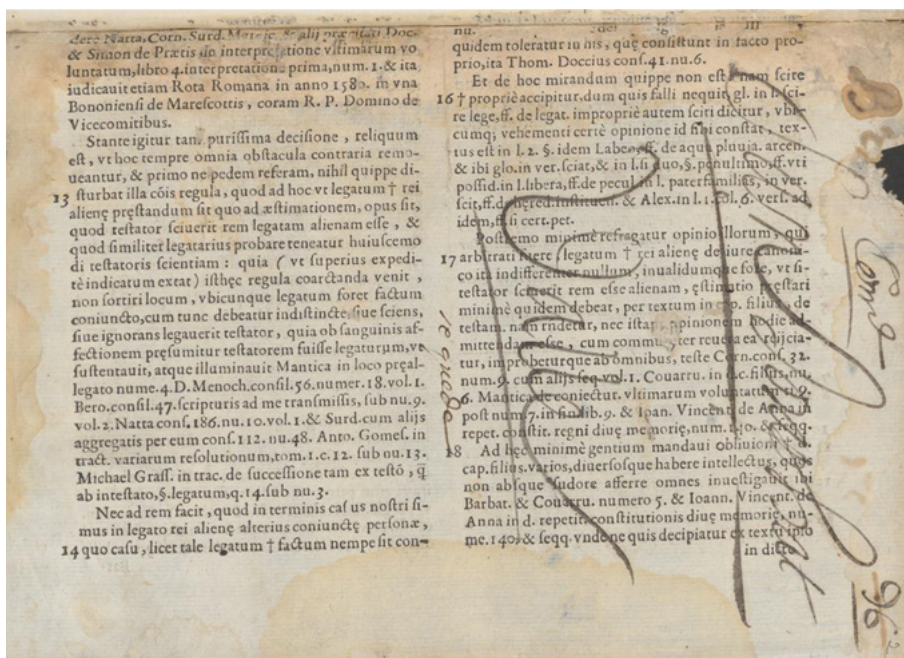
Un dato que sí queremos destacar es que en el manuscrito hay huellas evidentes de que algunos de los folios fueron reutilizados después de un empleo anterior: en el f. 19r, por ejemplo, se aprecia un nombre («Pedro Palazio») escrito con una tinta más clara en vertical, en el margen derecho, que fue cubierto posteriormente por los versos de la comedia. También aparece, poco más abajo y siempre en el margen derecho, un signo que adquiere sentido de girar de 90 grados a la izquierda el folio: se trata de una doble cruz que constituiría el encabezamiento original del documento —una declaración, tal vez— que empezaba con el nombre de Pedro Palacio. Estando la hoja prácticamente nueva, el copista decidió emplearla para transcribir la comedia. Análogamente, en el f. 23v, a la derecha de la columna de versos, quedan rastros de un fragmento de texto que nada tiene que ver con la pieza, y que parece más bien un sobrescrito: «A Pedro de / m^s an^s Pro / R^s Consejo»¹³. Dentro de esta reutilización de materiales para la composición de los folios que posteriormente se encuadernarían en su forma actual, se incluyeron dos hojas que fueron empleadas para la transcripción del título y del nombre del autor (ff. 2r y 3r).

La primera de ellas (imagen 1) pertenece al tomo *Decisionum Regni Neapolitani... Liber tertius et quartus* del juriconsulto italiano Francesco Vivio (c. 1532-1616), cuyas compilaciones de sentencias y decisiones tuvieron cierto éxito y varias ediciones a lo largo del siglo xvi y en el primer cuarto del xvii. La *princeps* de este volumen, en efecto, remonta a 1597, aunque el análisis de la hoja incluida en nuestro manuscrito muestra que se trata de la mitad inferior de las pp. 69-70 de una edición posterior (Venezia: Sessa, 1610)¹⁴. Esta página, como se ha comentado, fue empleada como cubierta de la comedia, sobrescribiendo por encima del texto en latín el título, el número 96 (que posteriormente fue tachado con otra tinta), el apellido del autor y la indicación «se quede», esta última también con una tinta diferente. En el vuelto, en cambio, no se apuntó nada¹⁵.

¹³ Estas palabras ocupan la parte derecha del folio, que con toda evidencia fue cortado para su inserción en el manuscrito; es imposible, pues, reconstruir lo que falta.

¹⁴ *Decisionum Regni Neapolitani. D. Francisci Vivii I. C. Aquilani, celeberrimi auditoris & Regii Consiliarii. Liber tertius et quartus*; hemos consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, Fondo Antiguo (sign. BH DER 6863). El tomo puede verse digitalizado aquí <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5319103773&view=1up&seq=1&skin=2021>> [Consulta: 15/03/2022].

¹⁵ Añadiremos aquí que pequeños restos de esta página son visibles en el f. 29v, al final del manuscrito, donde el último folio de la pieza fue pegado al papel de la cubierta para dar solidez a la encuadernación.



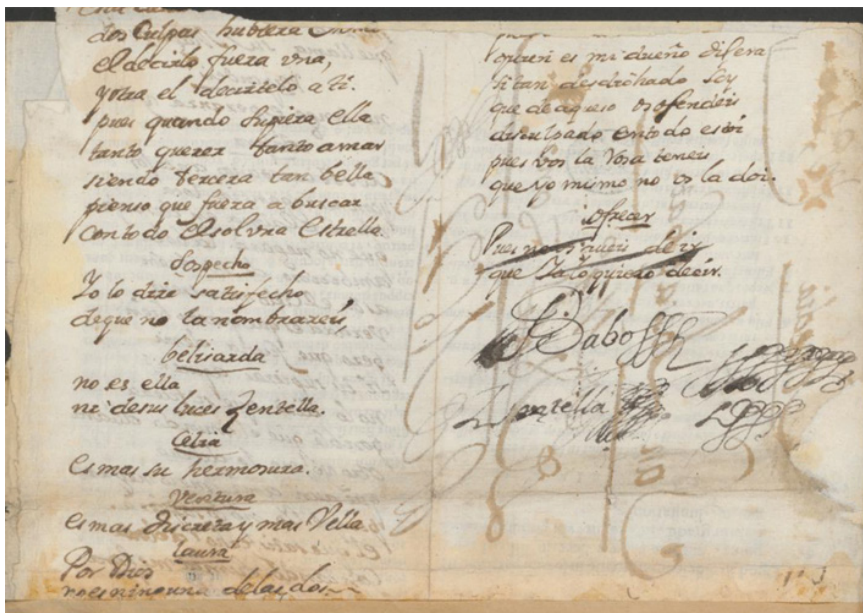
[IMAGEN 1]. *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat*. BNE, sign. MSS/15453, f. 2r.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

La segunda hoja (f. 3) también recoge el título de la pieza y el nombre del autor, como se ha dicho, aunque con una intervención que modifica la paternidad de la obra, atribuyéndola genéricamente a «un ingenio». Estos datos se encuentran todos en la mitad superior del recto del folio, ya que la otra mitad está ocupada por un texto anterior, escrito en perpendicular; el fragmento prosigue, a doble columna y con la misma disposición, también en el vuelto (imágenes 2 y 3). Analizando el pasaje, observamos que se trata de versos que no guardan ninguna relación con *El benjamín de la Iglesia* y que pertenecen en cambio a una pieza temprana de Calderón, *Amor, honor y poder*. Ofrecemos a continuación la transcripción de los versos, poniéndolos en relación con el texto crítico de la comedia establecido por Vila Carneiro (Calderón de la Barca, 2017: 195-200)¹⁶.

¹⁶ Transcribimos el texto del papel sin modernizar, con el objetivo de dar cuenta cabal de todas sus características.



[IMAGEN 2]. El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat. BNE, sign. MSS/15453, f. 3r.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.



[IMAGEN 3]. El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat. BNE, sign. MSS/15453, f. 3v.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

<i>Amor, honor y poder</i>		MSS/15453
INFANTA	Espera, Enrico.	[f. 3r]
ENRICO	Mirad que se va su Majestad. 1220	mirad que llama su Magestad? <u>respondeis</u>
INFANTA	¿Y queso me respondéis?	
ENRICO	Yo, señora, he respondido lo que...	
INFANTA	Ya tengo entendido.	
ENRICO	(No tengo esperanza ya). Si su Majestad se va... 1225	no tengo esperanza ya
INFANTA	No se va, que ya se ha ido. Y supuesto que llegáis ahora a buena ocasión, quiero que me deshagáis, Enrico, una confusión 1230 que a todo palacio dais.	
	Mis damas han reparado en que sois siempre el primero que con más firme cuidado os mostráis en el terrero 1235 más galán y enamorado.	
	Siempre divertido os ven, y en las acciones mostráis efetos de querer bien 1240 y, como no os declaráis, desean saber a quién.	
	No se os conocen colores, nunca pretendéis lugar, siempre publicáis rigores, solo salís a danzar, 1245 a nadie pedís favores.	
	Todas quisieran que fuera quien el secreto supiera; bien podéis decirme quién, que si yo quisiera bien, 1250 desta suerte lo dijera.	<u>dijera</u>
ENRICO	Al sol con vanos antojos y con arrogancia loca ofrecí el alma en despojos, que no negará la boca 1255 lo que confiesan los ojos.	al sol con vanos antojos y con arrogancia loca ofreci el alma en despojos que no negará la boca
	Ambicioso de mi bien hasta el cielo me atreví. Verdad es que quiero bien, pero ¿qué fuera de mí 1260 si tú supieras a quién?	ambicioso de mi bien asta el cielo me atreui verdad es que quiero bien pero que fuera de mi si tu supieras a quien?
	No lo diré, que si fuera posible que el mundo hallara otro yo, no lo dijera, 1265 que aun a mí me lo negara porque yo no lo supiera.	no lo diré que si fuera posible que el mundo allara otro yo, no lo dijera que aun a mí me lo negara porque yo no lo supiera.
	El que satisfecho adora, contando su mal, mejora,	[...]tisfecho adora ¹⁷ [...]jora

¹⁷ La primera parte de este verso y del siguiente son casi ilegibles, ya que la página está pegada a la anterior. Sin embargo, y a pesar de lo que se ve en la reproducción digital, sí puede leerse el «jora» del segundo verso.

		[f. 3v, primera columna]
	esta desdicha importuna, dos culpas hubiera en mí: el decirlo fuera una y otra el decírtelo a ti; pues cuando supiera ella tanto querer, tanto amar, siendo tercera tan bella, pienso que fuera buscar con todo el sol una estrella.	1290
INFANTA	Mal a estos tiempos conviene tan amoroso rigor, pues el galán que a ellos viene no solo dice su amor, pero dice el que no tiene. No digo que os declaréis, pero que no la neguéis, si es la dama que sospecho.	1295
ENRICO	Yo lo diré satisfecho de que no la nombraréis.	1300
INFANTA	¿Es Belisarda?	1305
ENRICO	No es ella, ni de sus luces centella.	
INFANTA	¿Y Celia?	
ENRICO	Es más su hermosura.	
INFANTA	¿Es Jacinta por ventura?	1310
ENRICO	Es más discreta y más bella.	
INFANTA	¿Es Flora o Laura?	
ENRICO	Por Dios, que es ninguna de las dos.	
		[f. 3v, segunda columna]
	pues con habéroslo dado quién es mi dueño dijera. Si tan desdichado soy que de aquesto os ofendéis, disculpado en todo estoy, pues vos la rosa tenéis, que yo mismo no os la doy.	1345
INFANTA	Tomad la rosa por ver a quién la vais a ofrecer.	1350
ENRICO	Pues no, no os habéis de ir, que ya lo quiero decir.	1355
		[f. 3v, segunda columna]
	pue[...]» ²⁰ quien es mi dueño dijera si tan desdichado soy que de aquesto os ofendeis disculpado en todo estoi pues vos la rosa teneis que yo mismo no os la doi.	
	<u>ofrecer</u> Pues no os aueis de ir que ya lo quiero decir. ²¹	

¹⁸ Ilegible, debido a la ruptura del folio.

¹⁹ Las palabras «en mí» casi ilegibles, debido a la ruptura del folio.

²⁰ Ilegible, debido a la ruptura del folio.

²¹ Los dos últimos versos han sido tachados con una tinta más oscura. Con esa misma tinta, otra mano escribió a continuación «Babo», seguido de unas rúbricas y la palabra «zentella», que remite indudablemente al mismo término, escrito a la izquierda como parte de los versos del papel de actor (cf. el v. 1308). Parece tratarse de *probationes pennae*.

Como puede verse, se trata indudablemente de un papel de actor, ya que tiene todas las características propias de este tipo de materiales, a saber: ausencia del título de la comedia en cuestión, presencia del «pie» (esto es, la última palabra del parlamento anterior, que le servía al actor para saber en qué momento tendría que intervenir) y transcripción tan solo de los versos de un personaje, del que no se indica nunca el nombre²². Más concretamente, el papel (que de ahora en adelante indicaremos con la sigla P) recoge las intervenciones de Enrico, uno de los protagonistas de la comedia, en un diálogo que mantiene con la infanta Flérída hacia el comienzo del segundo acto de la obra. Los versos implicados son los 1219-1268, 1288-1313 y 1345-1355, de los cuales se transcriben —además, claro está, de los «pies»— tan solo los que recitaría el personaje masculino, por un total de 45 entre versos enteros y partidos.

El fragmento representa un momento central en el desarrollo de la acción de la comedia; como observa Vila Carneiro, se trata de «versos distribuidos en quintillas que anuncian un incremento de intensidad dramática, que se concreta en la *declaratio* de Enrico a Flérída» (Calderón de la Barca, 2017: 69). En efecto, se escenifica en este punto una escaramuza amorosa en la que la Infanta insta al galán para que le confiese de quién está prendado, aunque él no se atreve a decirlo, ya que su enamorada es la misma Flérída, con la que se casará tan solo al final de la comedia. Como resulta evidente por el esquema propuesto arriba, hay algunas discrepancias en P con respecto al texto transmitido por la *princeps*, la *Segunda parte de comedias* de Calderón, que vio la luz en 1637 y que es el que se toma como texto base en la edición crítica que hemos empleado.

Bien es sabido que hubo tres ediciones de esta *Parte* —amén de la que publicaría luego Vera Tassis—, tradicionalmente designadas por medio de las siglas QC, S y Q: se trata de volúmenes que han planteado en el pasado no pocos problemas filológicos que parecen haberse aclarado, aunque no siempre de manera definitiva²³. Resumiendo un tanto la cuestión, QC y S son ediciones fechables con

²² Cf. La definición propuesta por Arata y Vaccari: «Con el nombre de papel se indicaba en la jerga teatral la hoja volante que utilizaban los actores para ensayar un determinado papel dramático. 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» (2002: 34). Como ocurre a menudo con los testimonios conocidos y estudiados, también nuestro manuscrito presenta signos de dobleces.

²³ Añádase a esto que, en lo referido específicamente a *Amor, honor y poder*, hay también otros testimonios que transmiten la obra, y que entran en relación con las ediciones de la *Segunda parte* de modo a veces problemático. Para un estado de la cuestión remitimos, como punto de partida, a Vega García-Luengos (2002), Fernández Mosquera (2005 y 2008), Rodríguez-Gallego (2010) y a la introducción de Vila Carneiro (Calderón de la Barca, 2017: 75-125).

seguridad (1637 y 1641, respectivamente), mientras que Q es «un tomo fraudulento con fecha falsificada de 1637 —aunque en realidad fue compuesto a finales de los 60 o principios de los 70—, que se conoce con el nombre de Q en atención a María de Quiñones» (Calderón de la Barca, 2017: 77)²⁴. Q deriva de QC y, aunque en lo que atañe específicamente a *Amor, honor y poder* enmienda algunas lecturas equivocadas de la *princeps*, también presenta varios errores y lagunas que hacen menguar su valor textual²⁵. En particular, entre otras omisiones, Q carece de los vv. 1225 y 1256²⁶, que también faltan en el texto transmitido por P: se trata de errores que permiten emparentar de manera incontrovertible la copia manuscrita con la edición contrahecha, ya que sería poco razonable pensar en un origen poligenético.

Por lo demás, P añade otra laguna, la de los vv. 1222-1223, y presenta variantes en los vv. 1220 (se va] llama), 1295 (buscar] a buscar), 1313 (que] no), 1348 (aquesto] aqueso) y 1354 (no, no] no). La ausencia de los vv. 1222-1223 deshace definitivamente la estructura de la quintilla, que ya se había visto afectada por la falta del v. 1225, aunque no produce aparentemente incongruencias en el diálogo entre los dos personajes. Las lecturas de los vv. 1313 y 1354 se encuentran, además de en Q, en otros testimonios: en el primer caso, leen «no es ninguna de las dos» también S, Vera Tassis y una suelta de la que se conocen tres ejemplares²⁷. En el segundo, la falta de un «no» se observa también en QC y S; se trata de un posible error por haplografía que puede enmendarse sin mayores problemas. A pesar de estas correspondencias, ninguna duda puede haber acerca de la relación que P mantiene con Q, a la luz de los errores conjuntivos que hemos comentado, y que no se encuentran en ningún otro testimonio.

Más interesantes son los lugares donde P presenta lecturas individuales contra toda la tradición textual, es decir, en los vv. 1220, 1295 y 1348; en este último caso se trata de una variante lingüística sin mucha trascendencia, aunque resulte quizá más lógico el empleo del demostrativo «aquesto», ya que se alude a algo presente y cercano como la situación que los personajes están viviendo en ese momento. La variante adiafóra del v. 1220, en cambio, modifica de manera más sustancial el texto: en primer lugar, porque hace referencia a una supuesta llamada

²⁴ Vega García-Luengos especifica que «Q es una edición falsificada, que aunque dice ser de Madrid, María de Quiñones, 1637, en realidad fue producida bastante más tarde, hacia 1672-1673, como producto de la colaboración entre Fernández de Buendía y Melchor Alegre» (2002: 38).

²⁵ Remitimos a este propósito a los comentarios de Vila Carneiro (Calderón de la Barca, 2017: 80-82), así como a la bibliografía allí citada.

²⁶ «Q elimina dos versos de QC, el 1225 y 1256, quedando así incompletas las correspondientes estrofas» (Calderón de la Barca, 2017: 82). Más adelante, de estos mismos versos se dice que «se cayeron de Q, con casi completa seguridad, por un despiste del impresor» (2017: 86).

²⁷ Véanse los datos proporcionados por Vila Carneiro (Calderón de la Barca, 2017: 96), quien los retoma de Paterson (1991).

por parte del Rey, que poco antes ha dejado el escenario (v. 1176*Acot*), mientras que el «se va» de los demás testimonios desplaza el foco de la atención sobre su alejamiento y la necesidad, por parte de Enrico, de alcanzarlo. En segundo lugar, nótese que las palabras de los personajes en los vv. 1219-1221 reproducen literalmente las que Flérída ha intercambiado, poco antes, con otro pretendiente suyo, Teobaldo: «INFANTA: Mirad / que se va su Majestad. / TEOBALDO: ¿Y aqueso me respondéis?» (vv. 1189-1191). La lectura «que llama su Majestad», por tanto, haría que se perdiera el paralelismo entre los dos pasajes, a no ser que P trajese «llama» también en el v. 1190; el estado fragmentario del testimonio, sin embargo, impide saber cuál sería la versión en ese punto. Añádase a esto que el papel de actor carece de los vv. 1225-1226, donde vuelve a emplearse la misma estructura, así como el verbo «irse» («ENRICO: Si su Majestad se va... / INFANTA: No se va, que ya se ha ido»).

Por último, también la *lectio* del v. 1295 modifica el significado del texto: en el v. 1296 termina un largo parlamento de Enrico, que ha empezado en el v. 1252 y en el que el galán le comunica a la Infanta que no quiere decirle a quién ama. Las palabras de Enrico se basan en un juego anfibológico clarísimo para el espectador, ya que se refieren alternativamente a la prenda del caballero y a Flérída, cuando en realidad se trata de la misma dama. En particular, los vv. 1289-1296 explicitan las conclusiones del discurso del protagonista; decir el nombre de la enamorada a la Infanta, afirma, supondría una doble culpa: por un lado, porque en cuestiones de amor siempre es mejor ser discretos y, por otro, porque la destinataria, al recibir la declaración por parte de una alcahueta hermosísima (esto es, Flérída), podría sentirse inferior, como una estrella delante del sol. Ahora bien, la lectura del v. 1295 en toda la tradición impresa de la comedia, «pienso que fuera buscar», se modifica en el papel con la inserción de la preposición («pienso que fuera a buscar»). Esto produce una variación a un doble nivel, ya que en P se introduce una perífrasis verbal (ir + a) que cambia el significado del verbo, pasando de ‘pienso que sería como buscar’ a ‘pienso que iría a buscar’. La modificación, además, hace que también varíe el sujeto del verbo, que del impersonal pasaría a una tercera (¿o primera?) persona del singular; una explicación que nos parece plausible para este cambio es que el copista no entendiese la estructura de la frase y optase por una *lectio faciliior*, desarrollando la que le parecería una «a» embebida. En definitiva, P presenta unas características que devuelven un texto corrupto y tendencialmente peor con respecto al resto de la tradición textual de la comedia, y que sin embargo fue empleado para una puesta en escena.

Todo lo observado hasta ahora hace surgir algunas preguntas: ¿es posible establecer la fecha del papel de actor y determinar quién lo copió? ¿Qué se puede afirmar a propósito del estatus filológico de la versión del fragmento de *Amor, honor y poder* transmitida por P? ¿Qué relación hay entre la copia de actor y los

demás testimonios de la comedia? Empezando por esta última cuestión, ya hemos comentado cómo las lagunas de los vv. 1225 y 1256 que P comparte con Q apuntan hacia un parentesco común. Dicho esto, desgraciadamente es imposible ahondar mucho más en su filiación, dada la falta de mayores detalles que permitan corroborar cualquier conjetura de manera sólida. Eso sí, se puede excluir que Q descienda de manera directa de P, ya que el manuscrito está falto de los vv. 1222-1223, que sí se encuentran, en cambio, en el impreso. Por lo demás, solo es razonable afirmar que tanto Q como P entroncarían en una misma rama del estema, bien derivando ambos de un subarquetipo en el que se habrían perdido los vv. 1225 y 1256, bien descendiendo P directa o indirectamente de Q, del que hereda los errores, añadiendo otros propios. De estas dos posibilidades, la segunda es la que nos parece más lógica desde el punto de vista de los mecanismos de la transmisión textual.

Dos elementos que sin duda ayudarían a despejar este panorama un tanto indefinido son la datación de P y el nombre de su copista: otra vez, sin embargo, es muy poco lo que se puede determinar a ciencia cierta. En lo que atañe a la fecha, solo disponemos de la indicación del año de 1699 en la hoja que transmite los versos del papel, y que permite fijar un *terminus ante quem*, ya que el folio fue reutilizado para escribir el título de la comedia y el nombre del autor, ocupando el espacio que había quedado libre. Si P derivase de Q, se podría fijar su redacción en los treinta años escasos que median entre 1672-1673 y 1699. Poco es también lo que se puede decir con respecto a la persona que transcribió la copia de actor; eso sí, en la base de datos Manos se reconocen cuatro manos principales a lo largo del manuscrito, según el esquema siguiente: Mano 1, ff. 1-5; Mano 2, f. 6; Mano 3, ff. 7-12 y 24-29; Mano 4, f. 23. Desgraciadamente, ninguna de ellas ha podido identificarse hasta la fecha, aunque sí hay un dato relevante: la letra del copista que escribió el papel de actor se corresponde con la de la Mano 3. Esto confirma que alguien —con toda probabilidad, un apuntador— en 1699 recicló como cubierta del manuscrito de *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat* un folio que había sido utilizado anteriormente para el estudio y la escenificación de la comedia calderoniana²⁸. A propósito de las puestas en escena de la obra, los datos recogidos en las bases CATCOM y DICAT permiten saber que fue poseída por el autor Juan de Acacio Bernal, quien la escenificó con su compañía el 29 de junio de 1623 delante de los Reyes, y quien el 13 de marzo de 1627 la dejaría «en prenda al clavario del Hospital General de Valencia como garantía de una deuda que había

²⁸ Añádase a esto que la presencia de las indicaciones «n.º 100» y «tomo 9.º» en la misma hoja demostrarían que esta copia de *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat* formaba parte del repertorio de una compañía.

contraído con él» (Ferrer Valls, 2012-2022)²⁹. Los rastros de las representaciones de la pieza, sin embargo, se pierden allá por la década de 1620, impidiendo cualquier reconstrucción de su paso por las tablas en años posteriores.

Aun moviéndonos, como se ha visto, en un panorama que presenta más dudas que certezas, vamos a proponer a continuación unas consideraciones finales. En primer lugar, precisamente por ser escasas las noticias sobre las representaciones de *Amor, honor y poder* en el siglo xvii, este papel de actor reviste cierta importancia, ya que nos habla del trabajo que algunos profesionales del teatro —probablemente, un apuntador y un actor— llevaron a cabo de cara a la escenificación de la comedia. Aunque no podamos especificar una fecha concreta más allá de la hipótesis que situaría el testimonio en el último cuarto del Seiscientos, se trata de un nuevo elemento del que disponemos sobre la vida en las tablas de esta pieza temprana de Calderón. En segundo lugar, y volviendo a la pregunta sobre el estatus filológico del fragmento de *Amor, honor y poder* transmitido por P, no será inútil subrayar lo obvio, esto es, que el papel de actor es el vestigio de una versión que sin duda circuló en el siglo xvii y fue llevada a escena, pese a sus errores evidentes (en particular, las lagunas de los vv. 1222-1223, 1225 y 1256). Si bien es cierto que el filólogo moderno, en su intento de reconstruir la voluntad original del dramaturgo, tiene el cometido de privilegiar los testimonios más fiables desde el punto de vista ecdótico, el estudio de una comedia no debería descartar *a priori* la observación de documentos como el que hemos analizado, por lo que desvelan a propósito de las dinámicas evolutivas de los textos dramáticos en su camino hacia la puesta en escena³⁰.

Dentro de un corpus ya de por sí fragmentario y lagunoso como es el de las copias de actor, son muy pocos los papeles relativos a piezas del siglo xvii que han llegado hasta nosotros, ya que los que conocemos pertenecen en su gran mayoría al último tercio del siglo xvi, o remiten a obras de esa época³¹. Hay que seguir investigando, pues, para tratar de rastrear en la medida de lo posible las huellas

²⁹ Vila Carneiro especifica que la pieza «fue representada el 29 de junio de 1623, probablemente en el salón de palacio, con motivo de la estancia del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en la corte española» (Calderón de la Barca, 2017: 9). Véanse también la información contenida en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (Ferrer Valls, 2011-2022), s.v. «Juan (de) Acacio (o Acacio Bernal, o Acacio Bernal y Vergara)».

³⁰ Dos casos parecidos, aunque no se trate específicamente de papeles de actor, son los que analizan Vaccari (2012: 261-265) sobre *Marco Antonio y Cleopatra*, de Diego López de Castro y García-Reidy sobre la primera parte de *El príncipe perfecto* de Lope. Este segundo estudioso concluye: «Esta copia [...] fue usada por la compañía de Riquelme, que, pese a los defectos del texto, la empleó para representar» (2015: 389).

³¹ Nos referimos concretamente a los que se recogen en la carpeta de la Biblioteca Nacional de España y que hemos mencionado al comienzo de nuestro trabajo. No faltan casos más tardíos, como el que analiza García-Reidy (2014: 112-116), aunque se trata de excepciones.

que todos los agentes implicados en la gran máquina teatral áurea dejaron tras sí: mucho es lo que pueden decirnos aún sobre la vida en diacronía de los textos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta (2016). «Nuevas consideraciones sobre los papeles de actor de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*». *Etiópicas*, 12, pp. 58-83.
- ARATA, Stefano (1997). «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino». *Edad de Oro*, 16, pp. 53-66.
- ARATA, Stefano y Debora VACCARI (2002). «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, pp. 25-68.
- BADÍA HERRERA, Josefa (2004). «Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores». En Verónica Arenas Lozano *et alii* (eds.), *Líneas actuales de investigación literaria*. València: Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, pp. 135-143.
- BADÍA HERRERA, Josefa (2009). «Los papeles sueltos de la Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios: de las tablas al texto de lectura privada». *Lemir*, 13, pp. 281-334.
- BENTLEY, Bernard P. E. (1993). «Del autor a los actores: el traslado de una comedia». En Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, I, pp. 179-194.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2017). *Amor, honor y poder*. Zaida Vila Carneiro (ed.). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2017-2022). *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* <<http://etso.es/>> [Consulta: 17/03/2022].
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2005). «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca». En Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/AITENSO, pp. 303-325.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2008). «Los textos de la *Segunda parte* de Calderón». *Anuario Calderoniano*, 1, pp. 127-150.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2011-2022). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT <<https://dicat.uv.es/>> [Consulta: 19/03/2022].
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2012-2022). *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM <<http://catcom.uv.es/>> [Consulta: 19/03/2022].
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2006). «Las posibilidades dramáticas de la historia de Barlaam y Josafat: de Lope de Vega a sus epígonos». En Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (eds.), *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, I, pp. 427-436.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2014). «La comedia barroca *La fuerza del natural* y su proteica difusión teatral y literaria». En Josefa Badía Herrera *et alii* (eds.), *Más allá de las*

- palabras. Difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*. València: Universitat de València, pp. 111-121.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2015). «¿Competencia o colaboración? Memoriones, copistas y actores en un manuscrito de *El príncipe perfecto (primera parte)*». En Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada y Pedro Conde Parrado (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*. Valladolid/Olmedo: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, pp. 381-389.
- GREER, Margaret R. y Alejandro GARCÍA-REIDY (2017-2022). *Manos teatrales* <<http://manos.net/>> [Consulta: 21/06/2021].
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MISHRA, Sabayasachi (2013). *Barlaam y Josafat en el teatro español del Siglo de Oro. Estudio y edición de «Los defensores de Cristo», comedia anónima de tres ingenios, y «El príncipe del desierto y ermitaño de palacio», de Diego de Villanueva y Núñez y José de Luna y Morentín*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- MOLDENHAUER, Gerhard (1932). «*Los dos Luceros de Oriente* (II) (Eine spanische Barlaam- und Josaphat-Komödie des 18. Jahrhunderts)». *Romanische Forschungen*, 46, pp. 1-82.
- PATERSON, Alan K. G. (1991). «El texto original, ¿realidad o ensueño? Un caso típico: *El pintor de su deshonra* de Calderón». En Luciano García Lorenzo y John Earl Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis Books, pp. 285-294.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass.
- PONTÓN, Gonzalo (2001). «Una refundición temprana de *Las mudanzas de fortuna*». *Anuario Lope de Vega*, 7, pp. 247-351.
- PRESOTTO, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Edition Reichenberger.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1991). «Edición de unos “papeles sueltos” pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*». En Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia Ediciones, pp. 431-458.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (2012). «Un inédito “Papel de San Pedro” perteneciente a un auto asuncionista del siglo XVI: estudio y edición». *Teatro de Palabras*, 6, pp. 109-131.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando (2010). «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*». *Criticón*, 108, pp. 99-114.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- VACCARI, Debora (2006). *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea Editrice.
- VACCARI, Debora (2012). «Un caso peculiar de transmisión textual del teatro áureo: los Papeles de actor». En Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuecentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, pp. 258-266.

- VACCARI, Debora (2014). «Los “textos de servicio” en la vida teatral del Siglo de Oro». En Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez (eds.), *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 33-52.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (2021 [1611]). *Barlaán y Josafat*. Daniele Crivellari (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2002). «Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda parte*». En José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón (eds.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*. Madrid: Castalia Ediciones, pp. 37-62.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2003). «La transmisión del teatro en el siglo XVII». En Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, t. I, pp. 1289-1320.

Recibido: 25/03/2022

Aceptado: 18/04/2022

UN PAPEL DE ACTOR DESCONOCIDO DE *AMOR, HONOR Y PODER* DE CALDERÓN

RESUMEN: En el presente trabajo queremos dar a conocer la existencia de un papel de actor del siglo XVII que reproduce las intervenciones de uno de los personajes principales de una comedia temprana de Calderón, *Amor, honor y poder*. Tras unas reflexiones iniciales sobre la importancia de los papeles de actor para profundizar en el conocimiento de los mecanismos de la puesta en escena en el Siglo de Oro, se ofrecen la transcripción y el análisis del documento, que fue reutilizado para la encuadernación de un manuscrito conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de España.

PALABRAS CLAVE: papel de actor, *Amor, honor y poder*, Calderón de la Barca.

AN UNKNOWN ACTOR'S PART OF *AMOR, HONOR Y PODER* BY CALDERÓN

ABSTRACT: In this paper I want to make known the existence of a seventeenth-century actor's part that reproduces the interventions of one of the main characters of an early play by Calderón, *Amor, honor y poder*. After some initial reflections on the importance of actor's parts in order to deepen our knowledge of the mechanisms of staging in the Golden Age, I offer the transcription and analysis of the document, which was used as a flyleaf in the binding of a manuscript currently preserved in the National Library of Spain.

KEYWORDS: Actor's part, *Amor, honor y poder*, Calderón de la Barca.