

Un caso peculiar de transmisión textual del teatro áureo: los Papeles de actor*

Debora VACCARI
Università di Roma "La Sapienza"
debora.vaccari@uniroma1.it

Al acercarnos a un texto teatral del siglo XVI o del XVII, sea cual sea (autógrafo, copias, partes, sueltas...), debemos necesariamente considerar la naturaleza peculiar del objeto de estudio (la vida de un texto teatral no se acaba en la página escrita sino que tiene su natural prosecución en el tablado, en la *performance*, para la que ha sido pensado), así como las circunstancias concretas de la creación y difusión de las piezas en su época áurea, ya bastante estudiadas. En el proceso que lleva una obra desde las manos del dramaturgo a las de los actores de una compañía, el texto sufre una serie de cambios motivados por la necesidad de adaptarlo a las exigencias concretas de la representación (lugar de la función, disponibilidad de actores para el reparto, etc.) por parte del autor de comedias de turno: ante la inexistencia del *copyright*, el autor de comedias no tenía reparo en suprimir o añadir versos hasta llegar a refundir la obra¹. Los manuscritos de autores de comedias van incorporando multitud de cambios, y, de hecho, nos entregan un texto a menudo bien diferente al original².

De tales manuscritos debían de proceder los Papeles de actor, que contenían solo los versos correspondientes a un personaje de la obra. Ya he tratado en varios trabajos el caso de los Papeles de actor conservados en una carpeta de la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura 14.612/8³. Se trata de "material de servicio" que se remonta a los años 1570-1590, cuando el teatro español vive un momento de transición desde la fórmula prelopista hasta la exitosa revolución teatral llevada a cabo por Lope de Vega, cuya primera comedia, *Los hechos de Garcilaso y el Moro Tarfe*, fue fechada por Morley y Bruerton justamente en esos años, entre 1579 y 1583⁴. Dichos Papeles nos transmiten textos que realmente se representaban en los corrales en los albores de la comedia nueva, en su mayoría perdidos y que solo conocemos gracias a los fragmentos ofrecidos por el centenar de Papeles que han llegado hasta nosotros.

* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER, conferencias FF12011-243549; CDS 2009-00033.

¹ Véase, por ejemplo, Luigi GIULIANI, "Textos, performances y dilemas ecclóicos", [en línea], http://www3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/comunicacao_Giuliani.pdf (fecha de consulta: 20-VI-2011).

² Sobre este tipo de manuscritos teatrales véase, por ejemplo, José Luis CANET VALLÉS, "Las comedias manuscritas anónimas o de posibles autores de comedias como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo", en *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*, ed. Luciano GARCÍA LORENZO y John E. VAREY, London, Tamesis, 1991, pp. 273-283; o también el caso de la *Tragedia de Isabela y Lupercio* analizado por Luigi GIULIANI en la introducción a Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Zaragoza-Huesca-Teruel, Prensas Universitarias de Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, Instituto de Estudios Aragoneses, Instituto de Estudios Turolenses, 2009, pp. CLXIV-CLXXIX.

³ Véase Stefano ARATA y Debora VACCARI, "Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI", en *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 25-68; Debora VACCARI, I "papeles de actor" della Biblioteca Nacional de Madrid. *Catalogo e studio*, Alinea, Firenze, 2006; EADEM, "Texto literario / texto representado: el caso de los papeles de actor", en *Anuario Lope de Vega*, XI (2007), pp. 163-192; EADEM, "Unas notas sueltas sobre la relación entre los papeles de actor y el primer Lope de Vega", en *Aún no dejó la pluma*. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 11-49. A estos trabajos remito para más detalles sobre los Papeles.

⁴ S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 42-43.

En los contados casos en que se han podido cotejar los Papeles de actor con las obras completas de las que proceden, se aprecian los cambios a los que se veía sometido el texto en su preparación para la puesta en escena: en 1997, Stefano Arata estudió el caso de *La conquista de Jerusalén*, atribuida a Miguel de Cervantes, llegando a la conclusión de que el texto que nos transmiten los Papeles es fruto de una primera refundición en cuatro jornadas de la obra estrenada en 1586, pero que aún habría de sufrir nuevas modificaciones hasta llegar a la redacción en tres jornadas del manuscrito de Palacio⁵; más recientemente, Josefa Badía ha analizado la relación entre los Papeles de actor y la anónima *Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios* llegando a las mismas conclusiones⁶. En estas páginas yo me ocuparé del caso de los Papeles sacados de *El trato de Argel* de Miguel de Cervantes y de *Marco Antonio y Cleopatra* de Diego López de Castro⁷.

“*El trato de Argel*” de Miguel de Cervantes

De *El trato de Argel*, compuesta por Cervantes probablemente entre 1580 y 1583, proceden el Papel de «La Ocasión» (n. 27, I)⁸, el de la «Necesidad» y el «Del Mercader» (n. 31, f. 1v-b y f. 2r-a)⁹. Con esta obra Cervantes inaugura el subgénero de la “comedia de cautiverio”, ya que se dedica a retratar la vida de los esclavos cristianos en Argel; en particular, lleva a la escena la historia de amor de Silvia y Aurelio, de quien se prenda la mora Zahara.

La comedia completa se ha conservado a través de dos testimonios: un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura Ms. 14.630-23, de ahora en adelante **BN**) y la transcripción del llamado Manuscrito Sancho Rayón de la Hispanic Society de Nueva York que Antonio de Sancha adjuntó a su edición del *Viaje del Parnaso* de 1784 (de ahora en adelante **HS**). La importancia del manuscrito de la Nacional reside en que se remonta a finales del siglo XVI o a comienzos del siglo siguiente, siendo, pues, cronológicamente próximo tanto a la redacción de la comedia por parte de Cervantes como a la de los Papeles de la carpeta. Florencio Sevilla y Antonio Rey, editores de *El trato de Argel*, consideran **BN** y **HS** dos copias autónomas y textualmente equipolentes, aunque para ellos resulta evidente la superioridad y la mayor corrección del manuscrito de la Nacional en comparación con el otro, que podría descender de él¹⁰. La diferencia más evidente entre los dos testimonios es la división en jornadas: si la comedia en **BN** se divide en cuatro jornadas, la de **HS** se reparte en cinco.

Empezamos por los Papeles de la Ocasión y de la Necesidad, que encajan entre ellos

⁵ Véase Stefano ARATA, “*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, en *Criticón*, 54 (1992), pp. 9-112 (comprende también la edición de la pieza); IDEM, “Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada”, en *La Comedia*, ed. Jean CANAVAGGIO, Madrid, La Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75; IDEM, “Notas sobre *La conquista de Jerusalén*”, en *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 53-66.

⁶ Josefa BADÍA HERRERA, “Los papeles sueltos de la *Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios*: de las tablas al texto de lectura privada”, en *Lemir*, 13 (2009), pp. 281-334.

⁷ Por cuestiones de espacio dejo para otra ocasión el análisis de los Papeles sacados de la comedia anónima en cuatro jornadas *Los vicios de Cómmodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma* cuyo manuscrito original se conserva en la Biblioteca de Palacio (Ms. II-463, fols. 111r-126v) y de la que se han sacado los Papeles de Virgilio, n. 43, y de Publio, n. 51.

⁸ En el verso del Papel (del que queda solo una hoja) se han copiado las réplicas de otro personaje.

⁹ En el folio se han copiado cinco Papeles: el «Del Rey de Portugal», el «Del infante Amir», el de la «Necesidad» (copiado por una mano distinta a los otros), el «Del Mercader» y el «De Guzmán».

¹⁰ Véase Antonio REY HAZAS y Florencio SEVILLA ARROYO, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *El trato de Argel*, Madrid, Alianza, 1996, pp. xli-xliii. En 1920 utilizaron el Manuscrito Sancho Rayón, por ejemplo, Rodolfo SCHEVILL y Adolfo BONILLA para su edición de *El trato de Argel*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1920, vol. V, pp. 7-102.

porque los dos personajes, las “figuras morales” que en su prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses* Cervantes dice haber introducido por primera vez¹¹, aparecen juntos en escena para persuadir a Aurelio a que ceda al amor de Zahara, sin conseguirlo. La *collatio* entre los Papeles y los dos testimonios completos de la comedia ha permitido comprobar el parentesco textual de los Papeles con **BN** sobre todo. Un ejemplo es el verso del Papel de la Ocasión que reza «del Herebo infernal habemos sido» (Herebo está por Erebo, infierno), que tiene en común con **BN** («del Herebo infernal habemos sido», v. 1679), una *lectio difficilior* frente a **HS** («del cruel infernal habemos sido»). Otro ejemplo es que el Papel recoge un verso de la Necesidad («Corta traes la camisa, sucia y rota») que aparece en el testimonio de la Nacional (v. 1706) y no en **HS**, además de muchísimas variantes comunes preferibles a las de este último: «muestra» vs «más» (la lección de **HS** obliga a un hiato para la regularidad métrica); «ciego» vs «fiero», ya que se refiere al dios del amor con los ojos vendados (Cupido); «melena» vs «miseria», ya que alude a la clásica imagen del *kayros*, la oportunidad, que es agarrada por los pelos de la cabeza¹².

	BN [vv. 1665-1774]	Papel de la Ocasión, n. 27 Papel n. 31 [de la Necesidad]	HS
<i>Ocasión</i>	Necesidad, fiel ejecutora de cualquiera delicto que se ofrece, a pública ocasión y la secreta, ya ves cuán apremiadas y forzadas del <u>Herebo</u> infernal habemos sido, para venir a combatir la roca del pecho encastillado de un cristiano, que está rebelde y <u>muestra</u> que no teme del niño y <u>ciego</u> dios la grande fuerza. Es menester que tú le solicites y te le muestres, siempre a todas horas, en el comer, y <u>en el vestir y en</u> todas las cosas que pensare o pretendiere. Yo, por mi parte, de contino pienso ponérme[le] delante y la <u>melena</u> de mis pocos cabellos ofrecerle, y <u>detenerme un rato</u> , porque pueda asirme della, cosa poco usada de mi ligera condición y presta.	Necesidad, fiel ejecutora de cualquier delito que te ofrece la pública ocasión o la secreta, ya ves cuán apremiadas y forzadas del <u>Herebo</u> infernal habemos sido, para venir a combatir la roca del pecho encastillado de un cristiano que está rebelde y <u>muestra</u> que no teme del niño y <u>ciego</u> dios la grande fuerza. Es menester que tú le solicites y te le muestres siempre, a todas horas, en el comer, y en el <u>vestir</u> , y en todas las cosas que pensare o pretendiere. Yo, por mi parte, de contino pienso ponérme delante y la <u>melena</u> de mis pocos cabellos ofrecerle, y <u>detenerme un rato</u> , porque pueda asirme de ella, cosa poco usada de mi ligera condición y presta.	cruel más fiero en el beber, en miseria detener mi vuelo
<i>Necesidad</i>	Bien puedes, Ocasión, estar segura que yo haré por mi parte maravillas si tu fávör y ayuda no me falta. Pero ves, aquí viene el indomable; apercíbete, hermana, y derribemos la vana presunción de este cristiano. [...]	Bien puedes, Ocasión, estar segura que yo haré por mi parte maravillas, si tu fávör y ayuda no me falta. Pero ves aquí viene el indomable; apercíbete, hermana, y derribemos la vana presunción de este cristiano.	[om.]
[<i>Necesidad</i>]	Grande es, por cierto, Aurelio, la que tienes.		
[<i>Aurelio</i>]	Grande necesidad, cierto, <u>padezco</u> .	<u>padezco</u>	paso

¹¹ «Mostré, o, por mejor decir, fue el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos en el alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes» (Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 9-10).

¹² Véase también la nota correspondiente en Cervantes, *El trato de Argel* cit., p. 71

(sigue)	BN [vv. 1665-1774]	Papel de la Ocasión, n. 27 Papel n. 31 [de la Necesidad]	HS
<i>Necesidad</i>	Rotos traes los zapatos y vestido.	Rotos traes los zapatos y vestido.	
<i>Aurelio</i>	Zapatos y vestidos tengo rotos.	<i>rotos</i>	
<i>Necesidad</i>	En un pellejo duermes, y en el suelo.	En un pellejo duermes, y en el suelo.	
<i>Aurelio</i>	En el suelo me acuesto en un pellejo.	<i>pellejo</i>	
<i>Necesidad</i>	<u>Corta traes la camisa, sucia y rota.</u>	<u>Corta traes la camisa, sucia y rota.</u>	[om.]
<i>Aurelio</i>	Sucia, corta camisa y rota traigo.	<i>traigo</i>	[om.]
<i>Ocasión</i>	Pues yo sé, si quisieses, que hallarías ocasión de salir de ese trabajo.	Pues yo sé, si quisieses, que hallarías ocasión de salir dese trabajo.	

Con respecto al Papel del Mercader, éste trae una distinta distribución de las réplicas frente a ambos manuscritos, **BN** y **HS**, atribuyendo a este personaje parlamentos de otros menores (mercaderes o moros). Este tipo de reajuste (muy frecuente entre los Papeles) generalmente responde a la necesidad de reducir el reparto de la comedia, que en este caso es demasiado amplio incluyendo a una decena de personajes principales y a otros veinte menores, para adaptarla a las posibilidades concretas de las compañías de la época, que en el mejor de los casos dispondrían de una veintena de actores.

En general, como se ha dicho, las lecciones del Papel coinciden con las de **BN**. Sin embargo, en varios casos son mejores las variantes de **HS**, como por ejemplo cuando **BN** lee «Un mozo de poca edad / destos sendos comprar quiero» (v. 864) (en el Papel: «desa presa comprar quiero»), quizás interpretando mal la lectura «de esos sardos», que es la que trae **HS**, y que es la más correcta de las tres, ya que el diálogo entre el mercader y el moro empieza precisamente con una referencia a Cerdeña, de donde proceden los esclavos cristianos que se están vendiendo en el mercado.

	BN [vv. 859-864]	Papel n. 31 [del Mercader]	HS
<i>Mercader 1</i>	Esa honra y ese engaño nunca <u>salga de su</u> pecho, pues nuestro mayor provecho nace de su propio daño. Un mozo de poca edad <u>destos sendos</u> comprar quiero.	<i>acá</i> Esa honra y ese engaño nunca <u>salga de su</u> pecho, pues nuestro mayor provecho nace de su propio daño. Un mozo de poca edad <u>desa presa</u> comprar quiero.	les salga del de esos sardos

Asimismo, **BN** lee erróneamente «Durán» (v. 1141) mientras que **HS** (y el Papel) traen «Duán», lectura correcta ya que el moro se refiere al Consejo del Gran Señor de los Turcos de ese nombre. Lo mismo pasa en la enumeración de las diferentes graduaciones en el cuerpo de los jenizaros, donde es correcto «los balucos» de **HS** y no «los bolucos» de **BN**-Papel.

Por otra parte, es preferible «oldajes» de **BN**-Papel frente a «el Dajés» de **HS**, mientras que es equipolente la lectura de **BN** «la perra cristiana» (v. 963, con la variante en masculino del Papel, «el perro cristiano»), frente a «la mala cristiana» de **HS**, que suena menos fuerte y ofensivo y no refleja, por otra parte, uno de los miembros del sintagma del insulto religioso más corriente (*perro infiel*).

“Marco Antonio y Cleopatra” de Diego López de Castro

Quiero volver en estas páginas sobre un caso ya estudiado en mi catálogo de los Papeles de la carpeta de la Nacional, el de *Marco Antonio y Cleopatra* de Diego López de

BN [vv. 963-969, 1139-1150]	Papel n. 31 [del Mercader]	HS
	<i>libertad</i>	
<i>Moro</i> ¡Mirad la <u>perra cristiana</u> qué consejo da al muchacho! ¡ <u>Sí</u> que no estaba él borracho como tú, <u>sin seso, vana!</u>	¡Mirad el <u>perro cristiano</u> qué consejo da al muchacho! ¡ <u>Sé</u> que no estaba borracho como tú, <u>sin seso, y vano!</u>	Mira la mala cristiana falsa, liviana
<i>Hijo</i> Madre, al fin, ¿que no me quedo? ¿[qu]e me llevan estos moros?		
<i>Madre</i> Contigo van mis tesoros. [...]		
<i>Aquí entra un moro, diciendo:</i>		
	<i>perdido</i>	
<i>Moro</i> Yzuf, a llamarte envía aprisa el rey nuestro, Azán.	Yzuf, a llamarte envía a prisa el rey nuestro Azán.	
<i>Yzuf</i> ¿Dónde <u>está agora?</u>	<u>está</u>	donde está
<i>Moro</i> En <u>Durán</u> , metido en grande agonía. <u>Amet, jenizar agá,</u> y los <u>bolucos bajíes,</u> y <u>también</u> los <u>debajíes</u> y <u>oldajes</u> están allá. Hanse juntado a consejo sobre que es averiguado que el rey de España ha juntado de guerra grande aparejo.	En <u>Duán</u> , metido en grande agonía. <u>Amete, jeníz agá,</u> y los <u>bolucos gajíes,</u> y también los <u>abajíes</u> y <u>oldajes</u> están allá. Hanse juntado a consejo sobre que es averiguado que el rey d'España ha juntado de guerra grande aparejo.	el Duán, Amés, Xemí, Zaragá, Balucos todos el Dajés

Castro¹³. Se trata de otro buen ejemplo de la complejidad de las relaciones textuales entre distintos testimonios de una misma obra teatral, si bien no constituye un caso de Papeles de actor sino de dos fragmentos copiados en uno de los bifolios contenidos en la carpeta. De hecho, en el Papel n. 23, medio folio, se encuentran dos fragmentos sacados de la tragedia, cuyo manuscrito autógrafo completo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.648, editado por Rennert en 1908)¹⁴; dicha versión completa acaba con una nota del mismo Diego López de Castro que ofrece el término *a quo* para la redacción de la obra: «Acabó esta tragedia el L^{do} Diego López de Castro, natural de Salamanca, residente en Madrid. En siete de setiembre de 1582. Diego López de Castro».

El primero de los dos fragmentos copiados está sacado de la tercera jornada de la tragedia, como se lee claramente en el encabezado de la hoja: «Marcela furiosa en la tercera jornada / donde hace las demás locuras». En efecto, se trata de un largo monólogo de Marcela, en el que se queja porque su marido, el cónsul Marco Antonio, enamorado de Cleopatra, la ha abandonado. La *collatio* entre la versión del fragmento y la del manuscrito de la Biblioteca Nacional confirma la existencia de un lejano parentesco, por la presencia de una redondilla que en el fragmento constituye el exordio y en el manuscrito el cierre del lamento de Marcela: «No sé a qué mortal pregunte / si yo vivo y soy diosa, / sin que esta canalla astrosa / de dioses cosa barrunte». Salvo esta redondilla, los dos monólogos tienen muy poco en común: el del manuscrito es más rico en referencias clásicas, ya que en él Marcela se queja de ser una víctima inocente de la *némesis* de los dioses envidiosos. Al contrario, en el fragmento se desarrolla el

¹³ He hablado brevemente de este caso en mi trabajo *I "papeles de actor" della Biblioteca Nacional* cit., p. 47 y pp. 102-104.

¹⁴ La obra ha sido editada por Hugo RENNERT en *Revue Hispanique*, XIX (1908), pp. 184-207.

tema de la locura de Marcela, que cree ver desde lejos los barcos de Antonio, y luego, en pleno delirio, se imagina como una cierva (dados sus cuernos) perseguida por perros famélicos.

Biblioteca Nacional de Madrid Ms. 14.648, vv. 834-877	Papel n. 23 [Primer Fragmento]
<p><i>Marcela</i> Esta enojosa reyerta, dioses, ¿no se acabará? ¿No me concederéis ya que soy Marcela y soy muerta? Muerta estoy, muerta y no vivo, mi espíritu está en el cielo; Marcela fui en el suelo, de que contento recibo. Fui emperatriz romana, de Marco Antonio mujer, ¿qué, no lo podéis creer, o caterva bruta, insana? Dioses vanos, bujarrones mentirosos, ¿qué decís? ¿Por qué, falsos, os reis de mis tan ciertas razones? Juno dice lo ha creído, y a fe que hizo como cuerda, porque si no, a fe que pierda el amor con su marido. Júpiter anda penado por mí tanto que se muere, pues quien a Mercurio viere, verá que es de mí amartelado. Con Hércules me casé, y él dejó su Deyanira. ¿Quién dijo aquí que es mentira? ¿La luna? ¿A do la hallaré? Mira que son desconciertos, dioses vanos, los que hacéis, pues a burlas os ponéis con los que estamos muertos. Mas no se me da una paja, ninguna ofensa recibo, pues que sabéis, ya no vivo, veldo bien, ved la mortaja. Mas por otra parte entiendo que vivo; ¿no es esto así? Vulcano dice que sí, pues este árbol quiebro yendo. <u>No sé a qué mortal pregunte si yo bibo y soy diosa, sin que esta canalla astrosa de dioses cosa barrunte.</u></p>	<p><u>No sé a qué mortal pregunte si yo vivo y si soy diosa, sin que esta canalla astrosa de dioses cosas barrunte.</u> Antonio me viene a ver: ¿véisle aquí, veis el navío? Abrazadme, Antonio mío, pues yo soy vuestra mujer. Mirad que vienen volando tras vos vuestros caballeros: quitadme estos perros fieros que ante vos están ladrando. Mas ¿no veis mi torpe yerro? ¡Qué donoso cuento ha sido! Porque Antonio, mi marido, se me ha convertido en perro. ¡Vete fuera! ¡Ay, que me aqueje! ¡Toma este palo, villano! Por Júpiter como alano me engarrafó de la oreja; quiero restanar con hierba esta sangre que ha salido El galgazo había entendido que este es bosque y yo soy cierva. Yo me quito este pellejo porque vean que soy Marcela, a ella perros que vuela, la liebre vea el conejo, mas ya está clara la duda y yo no lo había entendido que los perros me han mordido como ven que soy cornuda. ¡Estos son... estos son cuernos! Pues ahí os quedaréis, do vinistes volveréis, que es en los duros infiernos. Mujer soy, y no muy fea, mujer soy de Marco Antonio. Mas offrézcole al demonio, a él, y a quien le desea. Mas, ¡ay Júpiter! ¿qué haré? No puedo hacer otra cosa, que pues soy de Antonio esposa. ¿Adónde él está? Me iré. Ya yo voy, esposo mío. ¡Alto, mujeres, no vamos! ¡Alto, sus, que nos tardamos! ¿No veis la mar y navío? Gracias al cielo doy, pues he arribado.</p>

Fulvio

En el segundo fragmento se ha copiado la escena del suicidio de Cleopatra, en la cuarta y última jornada de la obra. El cotejo permite establecer que la escena es bastante más larga en el fragmento que en el manuscrito de la Nacional, donde falta toda la preparación inicial del suicidio llevada a cabo por la misma Cleopatra junto a Claudia. Igualmente, el monólogo de Cleopatra tiene una redondilla más que en el fragmento, mientras que el manuscrito, hacia el final, se salta dos estrofas presentes en aquel. Las variantes entre los dos testimonios son pocas, y debidas tan solo a pequeños reajustes.

Sin embargo, el monólogo de Cleopatra en el manuscrito de la Nacional aparece tachado con unas rayas y al lado del verso 1.397, en el intercolumnio, una mano que parece distinta a la del copista apunta: «en el medio pliego esta esto mas difuso y concertado». En efecto, el fragmento presenta 28 versos más que el manuscrito, todos ellos antes del verso 1.397 (los que en el esquema que sigue vienen subrayados). Además, es de notar que ambos fragmentos del Papel n. 23 ocupan «medio pliego» –mitad de un bifolio–, por lo que cabe preguntarse si el «medio pliego» del que habla la anotación del manuscrito de la Nacional es acaso el que se conserva en la carpeta.

Biblioteca Nacional de Madrid Ms. 14.648, vv. 1398-1401, 1414-1425, 1462-1469	Papel n. 23 [Segundo fragmento]
	<i>Cleopatra</i> <u>Arma un altar, Claudia mía,</u> <u>para que haga el sacrificio</u> <u>y pague el debido oficio</u> <u>a quien tan bien le debía.</u>
	<i>Claudia</i> <u>Vesle aquí, señora, puesto.</u>
	<i>Cleopatra</i> <u>Anda, ve, y déjame sola.</u> <u>Esa túnica y estola</u> <u>me da, que es traje funesto.</u> <u>Agora esta mi persona,</u> <u>convenientemente vestida,</u> <u>como siempre le he querida</u> <u>trá[e]jisme, Claudia, la corona.</u>
	<i>Claudia</i> <u>Señora, sí.</u>
	<i>Cleopatra</i> <u>Dala acá,</u> <u>que con ella moriré,</u> <u>y en señal de mi gran fe,</u> <u>por testigo que dará.</u> <u>la caja que en gran secreto</u> <u>te di, Claudia, ¿hasla olvidado?</u>
	<i>Claudia</i> <u>Aquí viene a buen recaudo.</u>
	<i>Cleopatra</i> <u>Pues verás dela el efecto.</u> <u>Sirva este oloroso encienso</u> <u>por víctima y por ofrenda</u> <u>de Antonio, y el fuego prenda</u> <u>cual en mí el de amor imenso</u> <u>levanto gozosa llama.</u> <u>La víctima lo demuestra,</u> <u>para Antonio es grata muestra</u> <u>y triste para quien le ama.</u> <u>No esperes más sacrificio,</u> <u>Antonio, de aquesta mano</u> <u>pues voy al pueblo romano</u> <u>tú quedas en el Eipicio.</u>
<i>Claudia</i> No des, señora, lugar tanto al tierno sentimiento,	<i>Claudia</i> No des, señora, lugar tanto al tierno sentimiento

(sigue)			
	BNM		Papel
	que prive el vital aliento sin que te puedas vengar.		que prive el vital aliento sin que te puedas vengar.
[...]		[...]	
<i>Cleopatra</i>	¡Ay suerte esquivá! ¡Ay dolor terrible y fuerte! ¡Ayer con dichosa suerte, ayer reina y hoy cautiva! <u>No esperes más sacrificio,</u> <u>Antonio, de aquesta mano,</u> <u>pues voy al pueblo romano,</u> <u>tú quedas en el Egipto.</u> Resérbanme, Antonio mío, para testigo y afrenta de tu triumpho, y la violenta muerte tuya y vano brío. [...] Dos áspides ponzoñosas <u>pongo a mi rendido pecho</u> <u>para que rompan de hecho</u> <u>vida y ansias amorosas.</u>	<i>Cleopatra</i>	¡Ay suerte esquivá! ¡Ay dolor terrible y fuerte! ¡Ayer con dichosa suerte, ayer reina y hoy cautiva! Resérbanme, Antonio mío, para testigo y afrenta de tu triunfo, y la violenta muerte tuya y vano brío. [...] Dos áspides ponzoñosas <u>que aquí estáis, romped mi pecho,</u> <u>que matarme es mi provecho</u> <u>y el havello es ser piadosas.</u> <u>Certificaos que heriréis</u> <u>el pecho más bien rendido,</u> <u>que de amantes se haya oído,</u> <u>como en el claro veréis.</u> <u>Mirad, no hagáis desacato</u> <u>en mortífero veneno</u> <u>a un rostro de gracias lleno,</u> <u>que es de mi Antonio retrato,</u> serviréis de testimonio de mi amor firme y cendrado y pues ya se acaba el hado, empiece el gozar de Antonio.
	Esto será testimonio de mi amor firme y cendrado y pues ya se acaba el hado, empiece el gozar de Antonio.		Esto será testimonio de mi amor firme y cendrado y pues ya se acaba el hado, empiece el gozar de Antonio.

Encaminándome a la conclusión: afirmaba hace unos diez años Germán Vega que «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»¹⁵. Probablemente sea cierto. Sin embargo, hemos podido comprobar cómo los Papeles de actor también pueden decirnos algo acerca de la transmisión. En concreto: si los Papeles procedentes de *El trato de Argel* parecen emparentados con el manuscrito de la Nacional, que alteran solo por cuestiones prácticas (abreviar y fundir los Papeles de los personajes menores), los fragmentos copiados de *Marco Antonio* y *Cleopatra* demuestran que existía una versión de la obra diferente a la del manuscrito de la Nacional firmado por el propio dramaturgo, Diego López de Castro, y que en la reelaboración de la obra en vistas de una puesta en escena se podía llegar a refundir partes sensibles de la misma (como también ocurre con *La conquista de Jerusalén*). Es decir que el propio concepto de “texto teatral” to-

¹⁵ Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, “La transmisión del teatro en el siglo XVII”, en *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier HUERTA CALVO, Madrid, Gredos, 2003, p. 1295.

avía a finales del siglo XVI dista mucho de la idea de “estabilidad”, ya que parece más bien algo sometido a continuos cambios. Por ende, y pese a su naturaleza fragmentaria, el peso ecdótico de las variantes ofrecidas por los Papeles de actor no es tan mínimo como podría pensarse.

Resumen: En este trabajo he realizado el cotejo entre los Papeles de actor procedentes de *El trato de Argel* de Cervantes y de *Marco Antonio y Cleopatra* de Diego López de Castro con los testimonios manuscritos de las dos obras que han llegado hasta nosotros. La colación ayuda a comprender cómo, en el proceso que llevaba una obra desde las manos del dramaturgo a las de los actores de una compañía, la redacción original sufría una serie de cambios del autor de comedias por tener que adaptar el texto a las exigencias concretas de la representación (lugar de la función, disponibilidad de actores para el reparto, etc.).

Palabras clave: Papeles de actor, *El trato de Argel*, Cervantes, *Marco Antonio y Cleopatra*, Diego López de Castro.

Abstract: In this paper I carried out the *collatio* between the *Papeles de actor* from Cervantes' *El trato de Argel* and Diego López de Castro's *Marco Antonio y Cleopatra* with the complete manuscripts of the plays which have survived until today. The *collatio* helps us to understand how the text underwent changes in the process bringing a play from the author's hands to those of the actors given the *autor de comedias*' need to adapt it to what the representation concretely required (place of representation, availability of actors, etc.).

Keywords: Actor's parts, *El trato de Argel*, Cervantes, *Marco Antonio y Cleopatra*, Diego López de Castro.