

## Edición de una *pieza* inédita y de su *plan* en prosa: el *Entremés del paño*

Debora Vaccari  
Università di Roma «La Sapienza»

Cuando Stefano Arata trabajaba sobre *La conquista de Jerusalén* de Miguel de Cervantes, cuyo manuscrito había encontrado en la Biblioteca de Palacio de Madrid, Mercedes de los Reyes Peña le señaló la presencia, en una carpeta conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: Ms. 14.1612<sup>8</sup>), de varios «papeles de actor», entre los cuales era posible leer precisamente las partes de algunos personajes de la obra cervantina<sup>1</sup>. Más tarde, durante mi participación en el proyecto del «Diccionario de actores del Siglo de Oro» dirigido por Teresa Ferrer Valls en Valencia, y dado que yo tenía la posibilidad de profundizar en el estudio de las primeras compañías de actores del Siglo de Oro, Stefano Arata pensó que podíamos dedicar un trabajo a una cuestión con la que la crítica nunca se había enfrentado hasta aquel momento, como era la de los «papeles de actor» y de los «textos de servicio» («trazas en prosa» o borradores), cuya existencia atestiguan varios documentos, pero de los que, desgraciadamente, sobreviven muy pocos<sup>2</sup>.

Durante estas investigaciones, Arata descubrió la existencia de una segunda carpeta, sucesiva a la ya conocida, con signatura Ms. 14.1612<sup>9</sup>, en la que se encontraban otros «papeles de actor», además de fragmentos de comedias y entremeses. Catalogando el material contenido en la segunda carpeta —más variado que el de la primera—, nos tropezamos, sorprendentemente, con la traza en prosa de una pieza titulada «Entremés del paño», contenida también en la carpeta. Enseguida nos propusimos reservar más

<sup>1</sup> Mercedes de los Reyes había trabajado sobre este material, ya que en la citada carpeta se hallaban unos papeles de dos autos del siglo XVI relacionados con el *Códice de Autos Viejos*, corpus dramático que ella ha investigado profundamente. Véase Reyes Peña, 1991.

<sup>2</sup> Arata y Vaccari, 2002.

atención al material descubierto una vez acabado el primer artículo proyectado. Aprovecho ahora el homenaje al Maestro para ofrecer al examen de los investigadores un documento desconocido y fascinante.

En el artículo que publicamos sobre los «papeles de actor», examinamos un documento transcrito por Luis Fernández Martín en *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*<sup>3</sup>: se trata de un contrato firmado el 13 de marzo 1594 entre el autor de comedias Alonso de Cisneros y varios actores que debían entrar en su compañía. El documento atestigua tanto la práctica en uso —por lo menos en esta compañía— de «sacar los papeles» de las comedias, como la de componer piezas a partir de una traza:

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<sup>4</sup>.

Por consiguiente, es posible suponer que la compañía preparara para el actor-poeta un «borrador» en prosa de la comedia —la llamada traza en el documento—, que luego Alonso del Castillo, uno de los actores contratados por Cisneros, hubiera transformado en texto dramático en verso<sup>5</sup>. La costumbre de escribir el plan de una comedia en prosa, plan que debía servir de punto de partida para componer la obra en verso, era frecuente en el caso de las comedias de santos encargadas a los autores por los ayuntamientos o por las órdenes religiosas<sup>6</sup>, o en el caso de las comedias escritas en colaboración; sin olvidar el testimonio más importante, el del mismo Lope de Vega, «el Fénix de los Ingenios», quien en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (vv. 211-212) escribe:

<sup>3</sup> Fernández Martín, 1988, pp. 34-35.

<sup>4</sup> Debo a la Prof. Teresa Ferrer Valls —a la que va todo mi agradecimiento— la posibilidad de acceder al archivo electrónico del *Diccionario de actores del Siglo de Oro*, *database* realizado por un equipo del Departamento de Filología Española de la Universitat de València y todavía en preparación. Buscando «traza», se encuentran varias noticias en las que la palabra se relaciona al «dibujo» que se hacía para la escenografía de los carros. El único documento en el que «traza» se refiere al «plan» preparatorio de una comedia es el citado *supra*. Buscando la palabra «plan», al contrario, se obtienen 90 fichas, que todavía no he podido examinar para verificar su uso efectivo.

<sup>5</sup> En la segunda mitad del siglo XVI, antes que la máquina de la producción teatral se perfeccionara —la llegada de Lope fue fundamental—, no era un hecho inusitado que actores o que los mismos autores escribieran las comedias para su propia compañía, o que adaptaran antiguas obras a las nuevas exigencias del mercado o del lugar en el que tenía que ensayar. Carmen Sanz Ayán recuerda el caso de la compañía del ilustre autor Mateo de Salcedo, en la que su yerno, el actor Lope de Sacieta Avendaño, tenía un rol fundamental, «pues a su faceta de actor hay que añadir la de escritor de comedias y factor del propio Salcedo en la contratación de actores» (Sanz Ayán, 1995, p. 265). Avendaño, de hecho, «había recibido una mediana formación académica en Salamanca», por lo que «su presencia resultó crucial en la compañía no sólo como actor sino [...] como abastecedor de comedias para su suegro». Agustín de la Granja (Granja, 1997, p. 196) recuerda también el caso de Pedro Díaz, actor y «tramoyista», que para el Corpus de Sevilla de 1587 hizo (hay que entenderlo probablemente como *escribió*) «la [comedia a lo divino] del rosario», por otro nombre llamada «el socorro del alma», y fue buena.

<sup>6</sup> Ferrer Valls, 1986.

El sujeto elegido *escriba en prosa*,  
y en tres actos de tiempo le reparta<sup>7</sup>.

Estos versos de Lope han originado entre los estudiosos numerosas reflexiones y un debate, todavía abierto, como bien documenta el artículo de Carlos Romero Muñoz, al que remito para más detalles<sup>8</sup>.

En realidad, el uso de un plan en prosa no es un hecho inusitado en la historia del teatro: sin ir más lejos, es suficiente recordar los llamados *canovacci*, *soggetti* o *scenari* de la «Commedia dell'Arte». De hecho, el *canovaccio*, como el «sujeto en prosa», presenta el esqueleto del enredo ya repartido en actos y formado por las indicaciones escénicas pertinentes. En este «esqueleto» escénico se basaba el director de la compañía para orquestar el espectáculo y a partir de él los actores elaboraban sus actuaciones<sup>9</sup>. Los *canovacci* —palabra que viene del francés antiguo *chenevas*, es decir 'tejido de trama gruesa'— preveían un cierto número de personajes fijos y de situaciones dramáticas predeterminadas, entre las que destacaban las cómicas, es decir los denominados *lazzi*, muy a menudo escritos en varios dialectos. La práctica escénica de estos cómicos se fundamentaba, pues, en una elaborada serie de combinaciones, repeticiones y variantes, constituyendo, por consiguiente, los *canovacci*, junto a la habilidad profesional de los actores, el verdadero caudal de las compañías y el verdadero núcleo de toda la creación dramática<sup>10</sup>.

La presencia de *canovacci* en la España de final de Quinientos está además atestiguada por el *zibaldone* de Stefanelo Botarga, descubierto y editado por María del Valle Ojeda Calvo<sup>11</sup>. El *zibaldone* comprende material de vario tipo: entre otras cosas, numerosas trazas de comedias, verdaderos guiones que en la época reciben el nombre de *canovacci*, a veces de *soggetti* y, posteriormente, de *scenari*.

<sup>7</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. La cursiva me pertenece.

<sup>8</sup> Romero Muñoz, 1996.

<sup>9</sup> Me refiero a la definición dada a la voz «scenario» en la *Enciclopedia dello spettacolo* (vol. VIII, p. 1586). Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, escribe bajo la voz «canevas»: «Hay que leerlos [*i canovacci*], no como textos literarios, sino como la partitura que orienta el trabajo de los actores-improvisadores. El *scenario* suministraba indicaciones sobre el argumento, la acción, el modo de interpretar en particular los *lazzi*, sirviendo así de guía fundamental o guión» (Pavis, 1998). Para Ludovico Zorzi, el *scenario* «è, in sostanza, una descrizione progressiva dell'azione scenica, attuata mediante uno speciale tipo di scrittura (metascrittura, appunto), che prescinde dalla redazione di un dialogo da assegnare ai vari personaggi e da mandare a memoria da parte degli interpreti» (Zorzi, 1980, p. 430).

<sup>10</sup> Ferruccio Marotti ha escrito al respecto que la comedia es «frutto di una tecnica di composizione drammatica elaborata da comici di professione che non prevedeva la presenza di un testo scritto in precedenza da altri, bensì dapprima l'individuazione della formula e la composizione drammatica delle singole scene in cui si strutturava, secondo un certo montaggio, poi la partecipazione dei singoli attori nel dare il tessuto verbale alle azioni dei diversi personaggi, con una qualche specializzazione di ciascun attore in un proprio tipo o personaggio o ruolo: il vecchio, il servo, l'innamorato, secondo gli schemi della commedia classica rinascimentale —soprattutto nel primo periodo del professionismo teatrale, quando la presenza della tradizione buffonesca era più forte e mancavano donne vere in scena— con una libertà di invenzione notevole» (Marotti, 1996, p. 38).

<sup>11</sup> Ojeda Calvo, 1993 y 2003 (en prensa).

Juan Manuel Rozas, en su ensayo sobre el *Arte Nuevo* de 1976, había apuntado la raíz del problema, esto es la falta completa, por lo menos hasta aquel momento, de documentos:

Literalmente parece no tener alternativa el entendimiento de este pasaje: Lope propone al dramaturgo (o constata tal vez un uso) que haga un resumen o síntesis, o guión en prosa, del argumento de la obra [...]. ¿Se haría de verdad esto, lo haría Lope alguna vez? La primera dificultad para contestar a esta pregunta radica en que, que yo sepa, *no se ha conservado ni uno solo de estos resúmenes*<sup>12</sup>.

En los últimos diez años la cuestión de la existencia de un plan en prosa anterior a la redacción de la comedia ha sido planteada varias veces. Una de las intervenciones más recientes sobre el tema es la de Marco Presotto, que virtualmente responde a las afirmaciones de Rozas:

È plausibile supporre l'esistenza di un processo produttivo caratterizzato da fasi ben distinte e inalterate negli anni, che dovette permettere un'ottimizzazione del risultato e il massimo beneficio economico per l'officina lopiana. Gli editori di autografi si sono in genere posti il problema di definire il processo produttivo del «Monstruo de Naturaleza» e si è andata così configurando l'idea romantica di un Lope che nervosamente scrive direttamente il testo nella sua versione definitiva [...] senza un *borrador* preliminare. [...] Nella maggior parte dei casi, rimane plausibile l'ipotesi di Montesinos: «Si había un plan anterior, era muy general y vago, quizá Lope se guiaba meramente por el libro que tenía delante, el cual le daba la disposición hecha». È però ormai documentata la prassi evocata da Lope nel suo *Arte nuevo*, e cioè l'esistenza di un *sujeto en prosa*, uno schema del contenuto della commedia che poi veniva sviluppato in versi<sup>13</sup>.

Manuel Machado fue el primero que editó en 1925 el plan autógrafo de la comedia *La palabra vengada* de Lope de Vega contenido en un *cuaderno* perteneciente a Agustín Durán y ahora desaparecido<sup>14</sup>. El plan presenta ya una distribución en tres jornadas, cumpliendo perfectamente el precepto lopiano expresado en el *Arte Nuevo* («El sujeto elegido escriba en prosa, / y en tres actos de tiempo le reparta»), y en él se detallan con minuciosidad la intriga, además de los nombres de los personajes y de los lugares. El mismo código Durán contenía también el plan del primer acto de otra comedia, esta vez sin título, y que Machado no transcribe. Lo transcribe Carlos Romero Muñoz en el segundo de sus artículos dedicados al problema de los planes<sup>15</sup>. También en este caso, a pesar de que se trate solamente de un acto, se explicita su número y se indican en detalle los nombres de los personajes, así como los episodios de la intriga.

Bastante diferente es la cuestión relacionada con el plan de la comedia genealógica *La Historial Alfonsina*, sobre la historia de la familia de los Condes de Ribagorza y Duques de Villahermosa, descendientes de Alonso de Aragón, hermano de Fernando el

<sup>12</sup> Rozas, 1976, p. 100. La cursiva me pertenece.

<sup>13</sup> Presotto, 1999, pp. 349-351.

<sup>14</sup> Machado, 1924 y 1925. Para la cuestión de la paternidad de la obra, véase Romero Muñoz, 1995.

<sup>15</sup> Romero Muñoz, 1996.

Católico, plan descubierto y editado por Teresa Ferrer Valls<sup>16</sup>. La comedia —cuyo título no está presente entre las conservadas de Lope, porque quizás no llegó a escribirla— fue encargada al Fénix por el Conde Francisco de Aragón entre el 1617 y el 1622: en ella se dramatizaban la vida y los hechos de los predecesores del Conde con la evidente intención de glorificar su ilustre dinastía. Tratándose de un encargo, el material para la comedia fue facilitado a Lope por el mismo Conde de Ribagorza: en el plan (que ocupa alrededor de diez folios) el Conde, o un secretario suyo, había indicado, una vez más distribuidos jornada por jornada, los episodios de la familia que el Fénix tenía que incluir en la pieza, episodios cuyas fuentes son las crónicas de Zurita, Hernán Pérez de Pulgar, Marineo Sículo y Nebrija. A partir del plan entregado por el Conde, Lope preparó una propuesta de “guión dramático”, un plan ya dotado de una estructura dramática coherente y que incluso presentaba, a veces, la indicación de la forma métrica que se tenía que utilizar en cada escena. Este boceto se debía luego someter a la aprobación del Conde antes de proceder con la redacción del plan verdadero.

La existencia de los dos planes transcritos por Romero Muñoz, el de *La palabra vengada* y el del primer acto de una comedia desconocida de Lope, confirma el hecho de que la redacción de una traza en prosa preliminar a la de la obra en versos podía ser una costumbre vigente para todos los tipos de pieza y no sólo para las escritas por encargo, como era fácil suponer. En este sentido, el descubrimiento de la traza de un entremés añade una pieza más a la reconstrucción del probable *iter* creativo de los dramaturgos del Siglo de Oro, demostrando, en efecto, cómo la práctica de preparar un boceto en prosa para las obras dramáticas se extendía también a un género diferente de la comedia como el entremés.

## APÉNDICE

### ENTREMÉS DEL PAÑO: TRAZA Y ENTREMÉS

La carpeta en la que se hallan traza y entremés contiene grandes hojas *in folio*, dobladas en el centro para formar un *bifolio*, por un total de dos hojas (escritas en el *recto* y en el *verso*) y cuatro páginas. Los *bifolios* no están encuadrados entre sí y presentan una numeración en cifras árabes generalmente puesta a la derecha del margen superior de la hoja, sucesiva a su redacción. El entremés ocupa el *recto* de un *bifolio*, mientras que la traza ocupa una hoja entera, en el *recto* y en el *verso*. Muchos de los *bifolios*, como ocurre con el *Entremés del paño*, presentan señas de desgaste que impiden la correcta lectura del texto, señas debidas, por ejemplo, a ulteriores dobladuras o al intenso uso<sup>17</sup>. Comparándolo con la traza, el entremés resulta incompleto en su parte final, debido a una interrupción por parte del copista, y no a la falta de espacio, puesto que el *verso* de la hoja es en blanco.

Con respecto a la datación de los documentos contenidos en la carpeta, unos se remontan a la primera fase del desarrollo del teatro del Siglo de Oro, es decir a finales del siglo XVI; otros, al contrario, parecen pertenecer a la mitad de XVII, como atestiguan los nombres de autores de comedias de diferentes épocas presentes en las hojas (Tomás de la Fuente, Limos, Morales, Juan Antonio de Alarcón), y una nota que se puede leer en el *verso* de la última hoja: «pera fran<sup>co</sup> correa / año de 1663 / a 20 de agosto / y despues para juan antonio de alarcon»). Ni el entremés ni la traza se pueden fechar con exactitud, siendo los dos faltos de elementos que nos puedan ayudar.

<sup>16</sup> Ferrer Valls, 1991 y 1993.

<sup>17</sup> Para más informaciones sobre los «papeles de actor», véase Arata y Vaccari, 2002.

Muy interesante es la lengua utilizada, sobre todo en el entremés. La sintaxis es muy descuidada y coloquial, muy parecida a la de los *canovacci*: por eso he tenido que emendar varios errores e interpretar un texto muchas veces oscuro en su sentido. Sin embargo, se trata de una lengua que debía resultar a los oídos del público eficaz e inmediata porque muy cercana al habla cotidiana.

En la transcripción se separan las palabras y se modernizan la acentuación, la puntuación, el uso de las mayúsculas y las grafías, salvo las que conllevan valor fonológico. No se modernizan vulgarismos y arcaísmos. Se desarrollan las abreviaturas y, salvo para los nombres de los personajes, se indican las letras añadidas en cursiva. Se indica la elisión de vocales a final de palabra con el apóstrofo («s'entren»). Se corrigen los errores evidentes del copista, indicando las correcciones y las eventuales integraciones entre corchetes. En las notas se indica la presencia de tachaduras, se transcribe el texto borrado si es legible, y se aclaran eventuales problemas textuales.

### I. La traza

Entran dos criados, el uno con un chapín<sup>18</sup> que se han hallado en la saca, que fingen que [ha] habido un convite, y preguntanse el uno al otro qué han guardado de la mesa y que partan<sup>19</sup>.

Y estando en este paso, entra el bobo con un paño<sup>20</sup>, que le va a llevar a una prima del amo, y los criados l'engañan diciendo que no<sup>21</sup> conoce el dedo pulgar; y en esto, el otro le saca el paño y le mete el chapín y se van. Y el bobo lleva el paño a la prima<sup>22</sup>, y le descubren, y hallan el chapín, y le riñen al bobo, y se vuelve.

En el camino salen los criados *que* han [e]chado menos el chapín<sup>23</sup> y se le tor[n]an a sacar diciendo *que* son estropajos<sup>24</sup>, y vanse. Y sale el amo, y le pregunta *que* qué respuesta trae<sup>25</sup>, y dice el bobo *que* se ha tornado chapín<sup>26</sup>, y vanle a descubrir, y hallan una calabaza; y en esto salen<sup>27</sup> los criados riñendo el uno con el otro, y allí se descubre la verdad, y el amo los manda que s'entren adentro y vans'entrando con una copla, porque el amo dice que los ha de aporrear allá dentro, y éntranse.

<sup>18</sup> Con respecto al *chapín*, el *Tesoro de la lengua castellana* así lo define: «Calzado de las mujeres con tres o cuatro corchos; y algunas hay que llevan trece por docena, y más la ventaja que levanta el carcañal [...]». En el *Diccionario de Autoridades*, bajo la voz «chapín» leemos: «Calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo: por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos, o más de alto, en que se asegura al pie con unas corregüelas o cordones. La suela es redonda, en que se distingue de las chinelas. Hoy sólo tiene uso en los inviernos, para que levantados los pies del suelo, aseguren los vestidos de la inmundicia de los lodos, y las plantas de la humedad. En antiguo era traje ordinario, y adorno mujeril, para dar más altura al cuerpo, y más gala y aire al vestido».

<sup>19</sup> Con el texto del entremés se ha de entender: 'y que van a compartir'.

<sup>20</sup> con un paño <- en el> que le va a llevar.

<sup>21</sup> diciendo que no <- sabe> conoce el dedo.

<sup>22</sup> y se van, y el bobo lleva el paño a la prima y el bobo lleva el paño a la prima y le descubren | Enmiendo la evidente duplografía.

<sup>23</sup> El uso de la expresión «echar menos» está atestiguada por el *Diccionario de Autoridades*, que a la voz correspondiente dice: «reparar y notar la falta de alguna cosa, o por haberle perdido u desaparecido».

<sup>24</sup> *que* son estrop[?] | Intervengo en la palabra, incomprensible en su parte final, proponiendo «estropajos».

<sup>25</sup> preguntan; qué respuesta<- s> trae | Corrijo «preguntan» por pregunta, puesto que el sujeto del verbo es «el amo».

<sup>26</sup> El paño se ha «transformado» en chapín.

<sup>27</sup> hallan una calabaza y en <- ?> esto salen.

II. *Entremés del paño*

Figuras : SOLÍS, GUZMÁN, CARRASCAL, bobo, su AMO y una MUJER.

GUZMÁN      Hermano Solís, ¿qué os han valido los percances que habéis alzado de la mesa [en] el convite que [ha] habido hoy en casa?

SOLÍS        Hermano Guzmán, he andado tan ocupado que no me he aprovechado de nada sino es una escudilla de leche que me metí en la faltriquera y una tortilla de güevos.

GUZMÁN      Solís, mis percances son mejores y si vos tenéis otro tanto, juntarlos hemos y merendaremos.

SOLÍS        No es amistad ésa, sino *que* si<sup>28</sup> vos lo tenéis hoy, que lo comamos, y si yo lo tuviere mañana también. Mas escuchá<sup>29</sup>, que Carrascal sale, *que* le debe de enviar Señor con algún presente.

GUZMÁN      Este chapín, ¿paréceos que le arrojemos? ¿o qué haremos d'él?

SOLÍS        No, por vida *vuestra*, que le andará a buscar la pobre señora.

CARRASCAL    [*Aparte*] «Ansi ven presto, Carrascal y no te lo comas», y no es para decir: «Toma un hueso con el que te ahogues...». Pardiez, que cuando yo sea amo y él mozo *que* le he de medir con la propia medida.

GUZMÁN      ¡Hermano Carrascal!<sup>30</sup>

CARRASCAL    Oh, hermano Solís, ¿habéis vido cómo comen los convidados? ¡Los enemigos los lleve[n]! ¡Será bueno que no me han convidado en toda mi vida! Verdad es que habrá ocho años *que* me convidaron unos de mi pueblo, y me llevaron a comer a un bodegón, y, ya de que estábamos rellenos, dijéronme: «Aguardad ahí, que voy por las aceitunas». Será bueno que hasta ahora les aguardo.

SOLÍS        D'esa manera bien comistes.

CARRASCAL    Verdad es, mas el bodegonero me dejó en camisa, y ahora me envía mi amo en casa de su cuñado, *que* Dios sabe la pesadumbre que yo llevo.

SOLÍS        Vení acá, hermano Carrascal: aposto que no me decís cuál es<sup>31</sup> el más gordo dedo d'estos cinco.

CARRASCAL    Pues aunque fuera el hombre un asno esperá y veréis si no lo acierto.

*Aquí pone el paño en el suelo y el otro le mete el chapín.*

CARRASCAL    ¡Éste es!

<sup>28</sup> se | Intervengo, puesto que la forma «se» como vulgarismo por «si» no está atestiguada.

<sup>29</sup> escuchaos | La forma verbal reflexiva no tiene sentido; lo lógico es: «escuchad» o «escuchá», como luego «tomá», dado que Solís está invitando Guzmán a «escuchar» los pasos de Carrascal que se acerca.

<sup>30</sup> A la izquierda de la columna una mano diferente de la que escribe el *entremés* apunta: «y no me».

<sup>31</sup> aposto que no me decís <- q> cuál es.

- SOLFÍS ¡Acertaste, pardiez, queda con Dios! No nos llame Señor que es menester alzar las mesas.  
*Étranse.*
- CARRASCAL Estos mocitos piensan que lo saben todo y a buena fe que me obligue a conocer entre una piara de pollos un podenco. [A]qui<sup>32</sup> es en casa de la cuñada [de] mi amo; quiero entrar y dalla este paño. ¡Ah, señora!
- MUJER ¡Oh, hermano Carrascal, vengáis norabuena! ¿Qué queréis?
- CARRASCAL Que dice mi amo que tome *vuestra merced* este paño y que digo yo que me dé d'él lo que ella quisiere.
- MUJER ¿Cómo estáis, hermano Carrascal?
- CARRASCAL Para helle<sup>33</sup> merced.  
*Aquí descubre el paño.*
- MUJER Tomá esta pierna<sup>34</sup>. Pues, ven acá, bellaco, desvergonzado. ¿Paréceos bien que decís que traéis un paño y traéis un chapín?<sup>35</sup> Andá, decid a *vuestro* amo [...]

#### Referencias bibliográficas

- ARATA, Stefano y Debora VACCARI, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, 2002, pp. 25-68.
- Enciclopedia dello spettacolo*, ed. Silvio D'Amico, Firenze, Le Maschere, 1954-1962, 9 vols.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.
- FERRER VALLS, Teresa, «Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, ed. José Luis Canet, London, Tamesis Books, 1986, pp. 156-186.
- , «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en *Comedias y comediantes*, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universitat de Valencia, 1991, pp. 189-202.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, Universitat de València-UNED-Universidad de Sevilla, 1993.
- GRANJA, Agustín de la, «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 189-206.

<sup>32</sup> qui | Corrijo poniendo «Aquí», puesto que la forma «qui» se utilizaba sólo como pronombre por «quien».

<sup>33</sup> helle | Vulgarismo por «hacelle».

<sup>34</sup> Tomá esta pierna. *Aquí se descubre el paño*. Pues, ven acá, bellaco, desvergonzado. | «Tomá esta pierna» probablemente se refiere al hecho de que la mujer está dándole patadas al bobo (véase la traza). En el texto la acotación está entre dos réplicas de la mujer: en el desarrollo de la escena, sin embargo, la réplica «Tomá esta pierna» acompaña la reacción violenta de la mujer hacia el bobo que le entrega un chapín en lugar del paño. Por consiguiente, creo que la acotación debe preceder a las palabras de la mujer, que, lógicamente, antes descubre el chapín y después reacciona golpeando al bobo.

<sup>35</sup> y traéis un <- ?> chapín anda, decid a *vuestro* amo.

- MACHADO, Manuel, «Un códice precioso. Manuscrito autógrafo de Lope de Vega», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 1, 1924, pp. 208-221.
- , «*La palabra vengada*. Plan inédito de una comedia perdida de Lope de Vega», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 2, 1925, pp. 302-306.
- MAROTTI, Ferruccio, «La Commedia dell'arte. Studi recenti e prospettive», en *Convegno di studi «Origini della commedia dell'arte»*. Roma 12-14 ottobre, 1995. Anagni 15 ottobre 1995, eds. Maria Chiabò y Federico Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1996, pp. 23-47.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga», *Criticón*, 63, 1995, pp. 119-138.
- , *Botarga in Spagna. Il manoscritto II-1586 de la Real Biblioteca di Madrid*, Roma, Bulzoni (La commedia dell'arte. Storia. Testi. Documenti), 2003 [en prensa].
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1980), tr. de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998.
- PRESOTTO, Marco, «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura Neolatina*, 3-4, 1999, pp. 349-371.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Edición de unos papeles sueltos pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 431-458.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, «Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. Las “razones métricas”», en *Il teatro iberico all'epoca di Cervantes*, ed. Giuseppe De Cesare, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 71-127.
- , «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)», *Rassegna Iberistica*, 56, 1996, pp. 113-120.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
- SANZ AYÁN, Carmen, «Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 257-286.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Teatro del «Siglo de Oro»*, eds. Mario Socrate, Maria Grazia Profeti y Carmelo Samonà, Milano, Garzanti, 1990, pp. 953-984.
- ZORZI, Ludovico, «Intorno alla Commedia dell'arte», *Forum Italicum*, 14, 3, 1980, pp. 426-453.

\*

VACCARI, Debora. «Edición de una *pieza* inédita y de su *plan* en prosa: el *Entremés del paño*». En *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 877-885.

**Resumen.** Edición de un entremés desconocido (*Entremés del paño*) y de su *traza* en prosa, ambos contenidos en una carpeta conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura Ms. 14.1612<sup>9</sup>.

**Résumé.** Édition d'un intermède (*entremés*) inconnu (*Entremés del paño*) et de son *cavenas* (*traza*) en prose, tous deux inclus dans un dossier conservé à la BNM sous la cote Ms. 14.1612<sup>9</sup>.

**Summary.** Edition of an unknown interlude («*Entremés del paño*») and its *plan* in prose, both contained in a folder kept in the Biblioteca Nacional de Madrid with the pressmark Ms. 14.1612<sup>9</sup>.

**Palabras clave.** *Arte nuevo*. *Commedia dell'Arte*. *Entremés del paño*. *La Historial Alfonsina* (Lope). *La palabra vengada* (Lope). *Traza* (plan en prosa). VEGA, Lope de.