
Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español y sus antecedentes

Teresa Ferrer Valls
(Universitat de València)

Cuando alguien se decide a emprender un proyecto como el que ahora me ocupa en estas páginas, no calcula, porque no tiene datos suficientes para hacerlo, las consecuencias para uno mismo y quienes le acompañan, ni se detiene a pensar en los años y en los tramos de vidas y de investigación que se han de invertir. El trabajo día a día avanza sin que se sienta la necesidad de detenerse a evaluar todo ello, y sólo cuando se está a punto de alcanzar el final o una circunstancia externa obliga, una echa la vista atrás para hacer algo de historia y explicar, y explicarse, las razones y azares que le han conducido a ese punto. Es entonces cuando la sensación de vértigo ante el paso del tiempo se impone. Este artículo no comenzaba de este modo, pero la triste desaparición de nuestro gran amigo y compañero de viaje en este proyecto el profesor John E. Varey, ha hecho que sintamos esa necesidad de explicar, en homenaje a quien fue para nosotros ejemplo de trabajador infatigable, y constante apoyo, los antecedentes del trabajo que estamos llevando a cabo. El título que encabeza el presente artículo evoca, desde el reconocimiento de su fecunda y generosa maestría, el de otro artículo publicado por John E. Varey en 1988 con el título “Sobre un posible diccionario de actores españoles”¹, en el que, desde el profundo conocimiento de los entresijos de nuestro teatro clásico, sentaba las bases y los límites metodológicos del que era todavía un proyecto hipotético y sin un equipo de

¹ *Varia Bibliographica. Homenaje a Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 641-44.



investigadores definido. Las relaciones de colaboración existentes desde hace años entre el Department of Hispanic Studies del Westfield College de Londres (hoy Queen Mary and Westfield College), y el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, hicieron posible el que desde nuestro Departamento el profr. Joan Oleza plantease la posibilidad de impulsar, con el asesoramiento del profr. Varey, este proyecto, cuya dirección comenzó siendo asumida por nuestra compañera la Dra. Amelia García-Valdecasas, que contó desde el principio con la colaboración de la Dra. Pilar Sarrió y, a partir de 1992 de Alejandro Gadea, Nuria Beltrán y Vicente Adelantado. El proyecto inicial diseñado por la Dra. García-Valdecasas preveía el vaciado de noticias sobre actores comprendidas entre 1600 y 1700, a partir de las que se consideran las tres fuentes fundamentales: la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, editada por N. D. Shergold y John E. Varey (Londres, Tamesis Books, Colección Fuentes para la Historia del Teatro en España, II, 1985), los *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie* (Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901) y *Segunda Serie* (Burdeos, Feret, 1914), publicados por C. Pérez Pastor, y la "List of Spanish Actors and Actresses" elaborada por H. A. Rennert, e incluida como apéndice de su libro *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* (New York, The Hispanic Society of America, 1909). La trágica desaparición en mayo de 1993 de nuestra querida compañera Amelia García-Valdecasas, vio truncado un proyecto al que había dedicado, con la tenacidad y la capacidad de trabajo que la caracterizaban, muchas horas y esfuerzos. En junio de 1993 los profres. Oleza y Varey me sugirieron la posibilidad de seguir adelante con el proyecto. Era el mejor homenaje que quienes estuvimos cercanos a Amelia creíamos poder rendirle. Decidimos comenzar de nuevo, y replantear el proyecto con un equipo más amplio, que se fue consolidando gracias a las ayudas económicas recibidas de diversos organismos, como la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana (en 1993) y, de manera fundamental, la D.G.I.C.Y.T del Ministerio de Cultura (nº ref. PB/94-1005), cuya financiación hizo posible la creación de un equipo estable constituido por John E. Varey, Charles Davis (Queen Mary and Westfield College de Londres), Alejandro Gadea Raga (Universitat de València), Anna Giordano Gramegna (Universitat de València), Rosa Alvarez Sellers (Universitat de València), Dolores Noguera Guirao (Universidad Autónoma de Madrid), Dolores González Martínez (Universitat de Lleida), M. Teresa Pascual Bonis (Escuela Navarra de Teatro) y Nuria Beltrán. A



finés de 1998 se incorporaron Mimma De Salvo y Debora Vaccari (Università di Roma “La Sapienza”)². Con la ampliación del equipo se replanteó la estructura y el alcance del proyecto: de un catálogo de noticias sobre actores comprendidas entre 1600 y 1700, a partir de las tres fuentes citadas anteriormente, se pasó a proyectar la confección de un diccionario biográfico de actores, que contemplase un tratamiento de fuentes bibliográficas fiables lo más completo posible, habiéndose incorporado hasta el momento un total de 97 artículos y 42 obras, que total o parcialmente aportan documentación y noticias diversas sobre actores de la época.

En su artículo citado el profr. Varey examinaba “la posibilidad de publicar a base de fuentes publicadas un diccionario biográfico de actores y actrices españoles desde los comienzos del teatro comercial hasta mediados del siglo XVIII”. Las orientaciones metodológicas allí precisadas nos sirvieron de guía para poner en marcha el proyecto. Sin embargo, a la hora de llevarlo a la práctica nos vimos obligados a ajustar los límites de nuestro trabajo, fundamentalmente los cronológicos, puesto que, como ya advertía el profr. Varey, uno de los mayores obstáculos a la hora de enfrentarse a esta tarea es la gran cantidad de datos de que disponemos para el estudio de la profesión teatral en España, sobre todo si comparamos con los datos que ofrecen, por ejemplo, los teatros francés e inglés, que ya cuentan con diccionarios similares al que estamos realizando³. Por ello la necesidad de definir el objeto, el campo y el período que iban a centrar nuestra atención se convirtió en premisa inexcusable para la realización del trabajo, teniendo en cuenta las limitaciones humanas del equipo constituido. A sabiendas, por otro lado, de que los tiempos que vivimos, de afanes curriculares inmediatos, desaconsejan empresas muy a la largo plazo como ésta.

Tras un debate entre los miembros del equipo, en que se valoraron en profundidad los riesgos, pros y contras de todas las decisiones, se resolvió confec-

² En estos años han colaborado asimismo en el proyecto, en algún período breve de tiempo, aunque no con menor dedicación y entusiasmo, Pilar Sarrió, Vicente Adelantado, Carmen Rosa Lázaro, y Teresa Sevilla.

³ E. Nungezer, *A Dictionary of Actors and of Other Persons Associated with the Public Representation of Plays in England before 1642*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1929; Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim y Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other Stage Personnel in London 1660-1800*, Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press, en curso de publicación; Georges Mongrédien, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVIIe siècle. Suivi d'un inventaire des troupes (1590-1710) d'après des documents inédits*, Paris, C.N.R.S., 1961; *Supplément*, 1971).

cionar el *Diccionario* a partir de las noticias publicadas o de las que otros investigadores o grupos de investigación locales fuesen publicando durante el desarrollo del proyecto. El objeto prioritario de nuestro trabajo lo constituyen los actores, actrices, autores, músicos y bailarines que formaron parte de las compañías profesionales. También se han incluido los cobradores, apuntadores o personal al servicio de la compañía, como pueden ser los guardarropas, pues aunque en principio no sean actores, no es nada infrecuente que noticias posteriores nos descubran que en determinado momento de su vida lo fueron. Por ejemplo, no es extraño el caso de un actor que al envejecer se convierte en apuntador o cobrador. Han quedado excluidos de nuestro repertorio los danzantes del corpus y los actores ocasionales (nobles participantes en representaciones de tipo cortesano o estudiantes de los que intervenían en las representaciones escolares), siempre previa comprobación de que no existen, en la amplia nómina que poseemos, datos que testimonien su conversión posterior en actores profesionales.

En cuanto a los límites cronológicos, abarcan desde los comienzos del teatro profesional hasta aproximadamente comienzos del siglo XVIII. Si la fecha de comienzo no ofrece problemas, otro caso plantea la fecha de cierre. Nuestro propósito era elaborar fundamentalmente un diccionario de actores del teatro de los Siglos de Oro. Sin embargo, se decidió llevar a cabo el vaciado completo de la *Genealogía*, por ser el primer catálogo conocido de actores, aunque en la práctica incluya noticias que se extienden a las primeras dos décadas del siglo XVIII. Por otro lado, y como es lógico, un diccionario biográfico no puede interrumpir la biografía de un individuo en una fecha concreta, a no ser que sea la de su propia muerte. De manera que, en definitiva, y con la excepción hecha de los casos que aporta la *Genealogía*, se decidió dar entrada en el *Diccionario* a todos aquellos profesionales cuya actividad teatral conocida se iniciase con anterioridad a 1700, lo que, si bien no establece un corte nítido, asegura en la práctica la cobertura completa del período que nos habíamos impuesto como objeto de nuestra investigación.

El campo geográfico comprende prioritariamente la España moderna, aunque se prevé la incorporación con posterioridad de datos publicados acerca de la actividad que compañías y actores españoles pudieron desempeñar en otros países europeos y en América.

Cada entrada da cuenta de los apellidos y nombres (con todas sus variantes y procedencia de las mismas), así como, en su caso, del apodo o apodos artísticos. En la primera parte de la entrada se recogen datos como el lugar de naci-



miento, las relaciones de tipo familiar conocidas (padres, hermanos, matrimonios, hijos...), y otras noticias a las que resulte difícil adjudicar fechas concretas, como, por ejemplo, las obras que un actor y/o autor representó —o, en algún caso, escribió—, las otras actividades que pudo desarrollar fuera de la profesión teatral, o los juicios de contemporáneos sobre su trabajo y otras anécdotas relacionadas con su biografía. En la segunda parte de la entrada se ofrece, hasta donde los datos lo hacen posible, un desglose por años, meses, e incluso días, a partir de los documentos conservados. Mayoritariamente, los documentos conservados tienen que ver con contratos de carácter laboral. La fecha que se toma siempre como referencia para dar entrada a la noticia es la de la firma del contrato, y nunca la del período de compromiso laboral, pues no era infrecuente en la época que un actor o actriz incumpliese un contrato, o anulase con posterioridad, y de común acuerdo, la obligación laboral con un autor, para asentarse con otro en otra compañía. Así, por ejemplo, sabemos que el actor Diego de Valdés Toral pertenecía en 1631 a la compañía de Juan Martínez, como miembro de la cual fue recibido en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (G, 121), sin embargo el 2 de septiembre el autor Juan Martínez, dejaba en libertad al actor para contratarse con quien quisiera, a pesar del concierto que había firmado anteriormente para trabajar durante un año en su compañía (PP, I, 223)⁴. De manera que, ofrecer al lector, como se ha hecho a veces⁵, una deducción a partir de la noticia dada por la fuente, indicando tan sólo la pertenencia a una compañía de un actor durante toda la temporada teatral, habitualmente desde Cuaresma de un año a Carnestolendas del año siguiente, no siempre es exacto, pues un documento posterior puede aportar una rectificación.

En cuanto al tratamiento de los documentos de contrato se ha llevado a cabo un vaciado que contempla el cruce de noticias, reconstruyendo la formación de una compañía durante el período de vigencia del contrato, al incorporar la noticia tanto al actor o actriz que se asientan en una compañía como al autor de la misma. Mención aparte merecen los documentos en que se da cuenta del hato de un autor o de una compañía, o de las partidas de compra de tejidos y vestuario por parte de un autor a un mercader. Son muchas las ocasiones en que este tipo de documentos detallan el contenido de los hatos, describen teji-

⁴ Las siglas entre paréntesis son las mismas que las empleadas en el *Diccionario*. Al final del artículo incorporo la correspondencia de las mismas con los trabajos que voy a ir citando.

⁵ Así, por ejemplo, lo hace Rennert respecto al actor que acabamos de mencionar, véase *op. cit.*, p. 613.



dos, colores, tipos de adornos, etc. Incorporar todo este material hubiese supuesto alargar excesivamente fichas ya de por sí muy extensas, como son las de autores. No obstante, hemos dejado señalado siempre los casos en que la fuente manejada ofrece este tipo de información para que, en caso de ser de interés para el investigador, pueda efectuar fácilmente una localización y recuperación de la misma.

Otra problema sobre el que hubo que decidir en su día tiene que ver con los títulos de comedias representadas por una compañía, y que son mencionados en ocasiones por la documentación, aunque no con tanta frecuencia como sería deseable. De momento tan sólo hemos incluido las atribuciones que los autores de las fuentes que manejamos apuntan, siempre señalando, para no inducir a error al investigador, que las atribuciones son del autor de la fuente y no se contienen en los documentos. En un futuro, sin embargo, se incorporará la identificación de los autores de estas comedias o las posibles atribuciones realizadas por la crítica especializada.

Un serio problema con el que nos hemos encontrado a la hora de abordar y asumir los repertorios de algunos autores, como Pellicer o Rennert, es la falta de explicitación sistemática de la fuente de procedencia de cada una de las noticias recopiladas (aunque se pueda hacer referencia a la fuente de una noticia de manera ocasional, o se haga mención de las fuentes generales utilizadas, como hace Rennert en la nota introductoria que precede a su catálogo). En consecuencia, cuando hemos hallado aquello que sospechábamos que era un error, o una mala lectura, nos hemos visto obligados, para detectar y subsanar ese error, y siempre que ello era posible, a reconstruir el camino que conducía a la hipotética fuente que sirvió de base al autor del trabajo que manejábamos, sin encontrarla en algunos casos. Tratando de evitar la perpetuación de este tipo de problema en la futura utilización de nuestro propio trabajo, en cada entrada ofrecemos las fuentes impresas de donde proceden las noticias que nos han servido para su elaboración, de manera que se pueda constatar la información y, si hay un error o una mala interpretación por parte nuestra, puedan ser enmendados por otros investigadores.

En cuanto a las fuentes que se han incluido, se comenzó por hacer el vaciado de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, el primer repertorio sobre profesionales del teatro existente y, sin duda, la fuente unitaria más rica en datos de cuantas poseemos. Al editar el manuscrito, N. D. Shergold y J. E. Varey señalaban el valor fundacional de esta obra de cara a nuestro propio trabajo: “Un futuro diccionario biográfico de actores y actrices españoles



no podrá dejar de tener en cuenta la *Genealogía*, la cual servirá de indispensable punto de partida y esbozo preliminar”⁶. Aparte de la *Genealogía*, sobre la que enseguida volveré, se ha llevado a cabo una selección muy amplia, teniendo en cuenta algunas de las fuentes contemporáneas por su valor de época, de testimonio de hombres de su tiempo respecto a la actividad de profesionales a los que habían visto representar o con quienes tuvieron relación profesional, de admiración o de amistad (de esta índole serían fuentes como *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando, el *Epistolario* de Lope de Vega, el *Diario de un estudiante de Salamanca* o la *Plaza Universal* de Cristóbal Suárez de Figueroa), sin dejar fuera los propios repartos que aportan en ocasiones las ediciones y manuscritos de algunas comedias y géneros menores. Un segundo bloque lo constituyen las fuentes modernas clásicas y más fiables (desde el catálogo de Rennert, a los trabajos de Pellicer, Pérez Pastor, Rodríguez Marín, Cotarelo y Mori, San Román, Alonso Cortés, Merimée, Juliá Martínez, Sánchez-Arjona, Aguilar Priego, Ramírez de Arellano... por sólo citar algunos de los más importantes o conocidos). Hay que señalar que entre las fuentes modernas clásicas existen dos líneas de trabajo claramente definidas: la del trabajo positivo, serio y bien documentado, de la que sería un claro exponente C. Pérez Pastor, y otra línea, en cuyo tratamiento hay que ser muy cauteloso e incluso excluyente, que se inclina por la ficcionalización de los hechos, o por el relato novelesco, que tiene su más incontinente y apasionado exponente en N. Díaz de Escovar. Por último se han incorporado, y se siguen incorporando, los trabajos que en los últimos años han contribuido sobremanera a la ampliación y riqueza de noticias, partiendo de documentación consultada de primera mano. Me refiero a trabajos como los de A. de la Granja, J. Sentaurens, M. de los Reyes Peña, P. Bolaños Donoso, J. Canavaggio, B. J. García García, C. Sanz Ayán, M. del V. Ojeda Calvo, M. Agulló y Cobo, V. Esquerdo, G. Haley, J. J. Allen, L. Fernández Martín, V. González Hernández, A. San Vicente, I. J. de Miguel Gallo, J. E. Varey y N. D. Shergold, etc., etc. Entre las fuentes recientes hay que hacer mención especial a los tomos, realizados por diferentes autores, de la colección de *Fuentes para la Hhistoria del Teatro en España*, cuyo vaciado nos encontramos completando en estos momentos, siempre teniendo en cuenta los límites cronológicos de nuestro propio trabajo. La sola enumeración detallada de todos los trabajos que nos sirven de fuente constituiría un artículo bibliográfico por sí

⁶ N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, Colección Fuentes para la Historia del Teatro en España, II, 1985, p. 33.



mismo y excedería los límites de estas páginas. Sirva su somera mención para que el especialista, conocedor de las fuentes bibliográficas, se haga cargo del alcance del proyecto, dejando el recuento pormenorizado para su inclusión en el momento de la publicación del trabajo.

Para la realización de este proyecto se está utilizando un soporte informático que permite el trabajo de todos los miembros del equipo con una única base de datos centralizada en la Universitat de València, y que además posee grandes ventajas para el desarrollo y utilización ulteriores del mismo, por su capacidad de ampliación y renovación, así como porque facilita la investigación del usuario permitiéndole, a través de búsquedas, establecer una rica red de relaciones entre los datos almacenados. En estos momentos la base de datos supera la 6.000 entradas, y se está llevando a cabo una revisión de la misma, mientras se siguen incorporando nuevos datos, fundamentalmente procedentes de los tomos de la mencionada colección de *Fuentes para la Historia del Teatro en España*. La tarea de revisión resulta por sí misma bastante lenta y costosa, pues la confrontación de fuentes pone de relieve contradicciones y errores que, en la medida de lo posible es preciso subsanar o, cuanto menos, señalar.

Como arriba apuntaba, la *Genealogía* constituye el antecedente fundamental de nuestro trabajo. Su manuscrito, editado por N. D. Shergold y J. E. Varey en 1985, representa el primer intento en España de catalogación de actores. Según sus editores, la obra fue redactada por un autor, posiblemente de origen valenciano, a lo largo del período comprendido entre 1700 y 1721, fecha en la que al parecer fue terminado. Para su trabajo de recopilación de datos se sirvió de dos fuentes principalmente: los libros de la Cofradía de actores de Nuestra Señora de la Novena relativos a diferentes asuntos (el Libro de los Cabildos, en el que se daba cuenta de las fechas en que se celebraban los cabildos y de los asistentes, el Libro de los Cofrades en el que se dejaba constancia de la inscripción como cofrades de los actores y sus familiares, el Libro de las Cuentas, el Libro de la Hacienda, o la Carta de Difuntos⁷), y los libros de cuentas del Hospital de Valencia. El manuscrito que hoy poseemos es una copia del original, perdido, realizada por varias manos, probablemente en 1723. Como ya señalaban Shergold y Varey, el autor de la *Genealogía* se encontró con no pocos problemas a la hora de realizar su tarea, y son muchas las veces que él mismo hace

⁷ N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *op. cit.*, especialmente la introducción pp. 11-40. Sobre la organización de los libros de la Cofradía de la Novena véase también J. Subirá, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Biblioteca de Estudios Madrileños, V, 1960, pp. 45-48.



referencia a la “mala letra” de sus fuentes manuscritas, a las contradicciones, errores y ambigüedades que no pudo resolver, y que crean una problemática específica para todo aquel que tenga que hacer uso de esta fuente. A ello hay que añadir los “muchos y evidentes errores” señalados por los editores como atribuibles a malas lecturas, introducidas a su vez por los copistas del manuscrito original de la *Genealogía*⁸.

A pesar de la importancia indiscutible de la *Genealogía* como fuente documental, hay que señalar también que los datos que aporta son más fiables cuanto más cercanos o contemporáneos a la época de redacción del manuscrito, y adolece de una gran escasez de noticias en lo que se refiere a la crucial etapa de formación de la comedia, con lagunas importantes en el recuento de la actividad teatral anterior a la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a comienzos de la década de 1630.

El segundo antecedente en importancia de nuestro trabajo, se produce ya en el presente siglo. Se trata de la “List of Spanish actors and actresses. 1560-1680” de H. A. Rennert⁹. Rennert tuvo en cuenta el manuscrito de la *Genealogía*, aunque no de manera exhaustiva ni sistemática, entresacando algunas de sus noticias biográficas, como ya antes habían hecho otros historiadores del teatro. Pero sobre todo, incorporó algunas de las noticias publicadas hasta ese momento por J. Sánchez-Arjona, C. Pérez Pastor, E. Cotarelo y Mori..., “y otras” que no especifica¹⁰. Ambos precedentes han sido muy útiles hasta hoy a los investigadores y ha sido preciso tomarlos como punto de partida a la hora de elaborar nuestro repertorio. Hay que destacar el mérito del trabajo de Rennert, teniendo en cuenta que se trata del trabajo de una sola persona, y que carecía de los medios informáticos con que hoy contamos, que permiten un mayor aprovechamiento de la información y facilitan la tarea de su almacenaje.

⁸ Véase *op. cit.*, pp. 33-34.

⁹ Incluida como apéndice de su libro *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, pp. 407-635 (antes había sido publicada en el t. XVI de la *Revue Hispanique*)

¹⁰ Los trabajos citados por Rennert, *op. cit.*, pp. 409-10, son: C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1901), y *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, t. I (Madrid, 1905); C. Pérez Pastor y A. Tomillo, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* (Madrid, 1901); J. Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla* (Sevilla, 1898); E. Cotarelo y Mori, *Tirso de Molina* (Madrid, 1893); A. Restori, “La Collezione della Biblioteca Palatina-Parmense”, *Studij de Filologia Romanza* (1891); C. Rosell (ed.), Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses, Loas y Jácaras* (Madrid, 1872-74); J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos* (Zaragoza, 1902?); E. Cotarelo (ed.), *Migaxas del ingenio* (Madrid, 1909); A. de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido* (1603).

Pero el catálogo de Rennert contiene bastantes errores, como se puede comprobar contrastándolo con algunas de las fuentes que utilizó para su confección, como la entonces inédita *Genealogía* y otros documentos publicados por C. Pérez Pastor, que nosotros también hemos incorporado. Por otro lado, y a casi cien años de su publicación, se trata de un catálogo lógicamente desfasado por la gran aportación de material documental fruto de investigaciones posteriores (téngase en cuenta que su nómina de actores no alcanza las 1.800 entradas).

Aunque sin la importancia de los dos mencionados anteriormente, hay que señalar también entre nuestros antecedentes por su carácter pionero, el catálogo de actores incluido por C. Pellicer en la Segunda Parte de su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: o noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos* (Madrid, 1804). Se trata de un repertorio, como el subtítulo de la obra indica, sin pretensiones de exhaustividad (incluye aproximadamente 60 entradas), para cuya confección Pellicer se sirvió fundamentalmente del manuscrito de la *Genealogía*, custodiado en aquél entonces en la Real Biblioteca. Desde este punto de vista tiene un valor muy relativizado hoy por la publicación moderna del manuscrito y, por otro lado, contiene bastantes errores de interpretación y lectura, alguno de los cuales tendremos oportunidad de señalar más adelante.

Tanto el autor de la *Genealogía* como Rennert, se encontraron con múltiples problemas inherentes a la materia misma de que se trata y que, sustancialmente, continúan siendo los mismos con los que se enfrenta cualquier investigador que trate de poner orden en esa gran masa de datos acumulados. Por un lado, la falta de fijación ortográfica en la época, hace que se multipliquen las variantes de un mismo apellido, circunstancia que se complica, además, con las malas lecturas que, a veces, se introducen en las transcripciones de los documentos, y que dan lugar a falsas identidades. Por otro lado, la costumbre de utilizar tan sólo el nombre de pila como nombre artístico por parte de muchos actores y actrices, o la adopción de los mismos nombres y apellidos que los de los padres o mentores teatrales, y la proliferación de nombres y apellidos demasiado comunes para ser distintivos, ocasionan serias dificultades a la hora de realizar la atribución de noticias a tal o cual actor. Otros problemas derivan de las circunstancias de la vida en la época, de los usos o de las condiciones inherentes a la vida teatral: el alto índice de mortalidad y la costumbre de que los nuevos hijos nacidos en una familia de actores fuesen bautizados con el nom-



bre de los fallecidos, que a veces es también el del padre, los casos de enviudamiento y matrimonios consecutivos, que complican la identificación de una actriz, cuando aparece en un documento firmado por su marido como “su mujer”, sin mayor precisión, o la frecuencia de hijos tenidos fuera del matrimonio, que pueden aparecer indistintamente como hijos de uno u otro de los cónyuges en algunos documentos, mientras en otros aparecen como hijos de su madre natural¹¹, hacen difícil, muchas veces, establecer las relaciones de parentesco y fijar una nomina familiar.

Es cierto que hoy día contamos con un mayor número de datos, y que las investigaciones locales han enriquecido mucho el panorama de la actividad teatral peninsular. La confrontación de todos estos datos, como preveían Varey y Shergold¹², nos ha permitido completar la información y resolver bastantes de las dudas y ambigüedades que planteaba la *Genealogía*. Aun así otras resultan irresolubles por las peculiaridades de la materia que tratamos. A tenor de todo lo dicho, trataré en la segunda parte del presente artículo de dar cuenta de algunos de los problemas más habituales que surgen en el tratamiento de la información, así como otros problemas de tipo general que atañen a los dos catálogos fundamentales que han precedido a nuestro propio trabajo, la *Genealogía* y la “List of Spanish actors and actresses. 1560-1680” de H. A. Rennert, pues siguen siendo punto de apoyo y referencia para el estudioso del teatro.

Hay que tener en cuenta que no todos los trabajos que se han incorporado a la base del *Diccionario* consisten en la publicación de documentos de archivo, cuyo vaciado es relativamente sencillo, al margen de la mayor o menor exactitud con que, dependiendo de autores, se puedan transcribir los textos. La mayor dificultad la ofrecen los trabajos que han incorporado interpretaciones o hipótesis incorrectas, o desmentidas por los datos que hoy poseemos, y que lo han hecho silenciando sus fuentes modernas, o a partir de la interpretación y comentario poco precisos de documentación de archivo que no nos es posible cotejar. En estos casos, en la medida en que las evidencias que hoy tenemos lo hacían posible, se ha tratado de desenmarañar el asunto, o cuanto menos indicar en qué fase historiográfica pudo generarse y por qué este error. Sirva como

¹¹ Este es el caso de Matías de Castro, que aparece en la *Genealogía* como hijo del actor don Pedro (Antonio) de Castro y Salazar y de la actriz Antonia Granados *la Divina Antondra* (G, 151, 305), aunque en su testamento figura como su madre doña Juana Moral de Negrete (PP, II, 215).

¹² “La solución de todos estos problemas necesitará una confrontación de los datos proporcionados en esta *Genealogía* con los resultados de las otras investigaciones documentales que se han hecho en tiempos modernos, y tal tarea cae fuera de los límites de este tomo”, *op. cit.*, p. 37.

ejemplo la noticia que ofrece C. Pellicer respecto a Antonia Granado, apodada *la Divina Antondra* (G, 305) o *la Divina Antandra*, aunque probablemente esta última variante del apodo sea una mala lectura de Pellicer, hecha a partir del manuscrito de la *Genealogía* que al parecer consultó (P, II, 115). Según Pellicer Antonia Granado era hija del actor Juan Granados, pero este parentesco no está documentado en ninguna otra fuente, y no aparece respaldado por ningún documento de época que conozcamos. Más bien parece hipótesis, no fundada, de Pellicer, pues la fuente que creemos que maneja, la *Genealogía*, no trae dicho parentesco.

También son frecuentes las contradicciones entre las fuentes que manejamos. Por ejemplo, según la *Genealogía* el autor Roque de Figueroa nació en Córdoba (G, 270, 533), aunque Aguilar Priego afirma haber visto un documento en el que Roque de Figueroa dice “taxativamente ser natural de la ciudad de Sevilla”, y que consiste en una carta de pago de Roque de Figueroa fechada en Córdoba el 23 de marzo de 1625, a favor de Pedro de Valencia, vecino de esa ciudad y mayordomo de los propios de ella, confirmando haber recibido 600 reales a cuenta del concierto que tenía hecho con la Ciudad y sus diputados para hacer las fiestas del Corpus (AP, 116).

Los pasajes confusos en una fuente también han dado lugar a múltiples interpretaciones erróneas, algunas de las cuales hemos tratado de solucionar. Así, siguiendo con el ejemplo de Roque de Figueroa, la fijación de sus relaciones de parentesco constituye un verdadero galimatías, que tiene su origen en un pasaje confuso de uno de los libros de la Cofradía de la Novena, mal resuelto por el autor de la *Genealogía*, y acabado de embrollar por interpretaciones posteriores, hechas a partir de esta misma fuente. Si nuestra propia interpretación, que se apoya también en la *Genealogía*, es correcta, Roque de Figueroa se casó con Mariana (o María Ana) de Olivares (G, 67, 383, 533), que era hija de Ana Ponce (G, 533). Mariana de Olivares y Roque de Figueroa tuvieron dos hijos: Miguel de Figueroa, que no fue actor y murió en Milán como capitán de Infantería (G, 68), y Gabriela de Figueroa (G, 270). Roque de Figueroa tuvo además otra hija, cuya madre se desconoce, que se llamó Antonia de Figueroa (G, 451). Otras fuentes, sin embargo, dan diferentes relaciones de parentesco: así según Pellicer, Roque de Figueroa se casó primero con Ana Ponce y luego con Gabriela de Olivares —probablemente el nombre “Gabriela” es una confusión con el de la hija de Roque de Figueroa, Gabriela de Figueroa—, con quien tuvo dos hijos, Miguel de Figueroa y Gabriela de Figueroa (P, II, 136); según Ramírez de Arellano Roque de Figueroa se casó primero con Ana Ponce y luego con

María de Olivares, con quien tuvo dos hijos, Miguel de Figueroa y Gabriela de Figueroa (RA, 32), y según Aguilar Priego, Roque de Figueroa se casó primero con Ana Ponce, con quien tuvo un hijo llamado Miguel, y luego con Gabriela de Olivares —probablemente el nombre “Gabriela” es una confusión otra vez con el de la hija, si no es que copia a Pellicer—, con quien tuvo a Gabriela de Figueroa (AP, 119); finalmente, según Rennert se casó con Ana Ponce y después con Mariana de Olivares (R, 473-74). Todas estas confusiones tienen su razón de ser en una contradicción que recoge la propia *Genealogía*, a partir de los libros de cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena: así, en el Libro de la Hacienda de la Cofradía, al anotar las honras fúnebres de Ana Ponce en 1633, se la menciona como mujer de Roque de Figueroa (G, 270), mientras que en el Libro de Cuentas de la Cofradía, al anotar las mismas honras, se dice explícitamente que Mariana de Olivares, era mujer de Roque de Figueroa e hija de Ana Ponce, y que Ana Ponce era suegra de Roque de Figueroa (G, 533). Parece probable que esta última sea la interpretación correcta y que, por tanto, Roque de Figueroa se casara, como se dijo arriba, con Mariana (o María Ana) de Olivares y tuvieran dos hijos, Miguel de Figueroa y Gabriela de Figueroa.

Un ejemplo de distorsión ó de omisión de un dato de la fuente original, que repercute en posteriores interpretaciones erróneas, lo hallamos al tratar de Pedro Antonio de Castro y Salazar, actor que según la *Genealogía* era natural de Logroño y alguacil mayor de la Inquisición en dicha ciudad, y que “salió a la comedia abandonando su casa por haberse enamorado de una representanta que se llamava Antonia Granados [...], muger tan honrada que viéndose pretendida del dicho don Pedro en dicha ciudad donde a la sazón representava, le dijo que ella sólo se rendiría al que fuese su marido, con cuiá respuesta determinó don Pedro dejar su casa, como lo executó, y disfrazado se fue con la compañía a Zaragoza donde se casó con Antonia Granados llamada por otro nombre *la Divina Antondra*, y aunque después de muchos días que se supo este caso le hicieron instancias sus parientes para que volviese a Logroño [...] no quiso el dicho don Pedro de Castro, y luego murió, habiendo sido representante ocho años, al que le pusieron por nombre *Alcaparrilla* por un entremés que executó” (G, 305). Según creemos, Pellicer, recogió las noticias proporcionadas por la *Genealogía*, pero omitiendo el dato de que la ciudad de nacimiento de Pedro Antonio de Castro y Salazar había sido Logroño (P, II, 115). Más tarde, Ramírez de Arellano, a su vez, recogió las noticias de Pellicer, pero suponiendo, sin fundamento, que todo el episodio del enamoramiento de Pedro Antonio de



Castro y Antonia Granados había sucedido en Córdoba, e identificando al actor que nos ocupa con un Antonio de Castro, natural de Bujalance, “caballero de ilustre familia”, autor de un tratado sobre la antigüedad y excelencias de Bujalance y, siempre según Ramírez de Arellano, autor del drama *Los Mártires de Córdoba, San Acisclo y Santa Victoria*, publicado en Zaragoza en 1650 por Juan de Ibar en la *Parte quarenta y tres de comedias de diferentes avtores*, y al que “se le atribuyen también *El Rey Ángel de Sicilia y Demonio en la mujer*, que pasa por de Mójica”. También, según el mismo autor “en Sevilla estaba con su compañía en 1655, donde publicó una *Loa sacramental en las fiestas del Corpus de Sevilla*, año de 1655, por Antonio de Castro, autor del Coliseo de dicha ciudad” (RA, 30, 31). Pero en realidad estas últimas noticias, se deben atribuir a Antonio de Castro (o Zuñiga), *el Farruco* (véase SA, 409), pues son demasiado tardías si, como dice la *Genealogía*, Pedro Antonio de Castro y Salazar sólo representó durante ocho años, ya que según la misma fuente fue recibido en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena el 17 de 1632 junto a sus hijos (G, 99, 402).

En lo que respecta a la *Genealogía*, una de las primeras cuestiones tiene que ver con el modo en que su autor utilizó su fuente principal, los libros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, para confeccionar su repertorio de actores. Son muchas las ocasiones en que se sirve del Libro de los Cofrades, en el que se dejaba constancia de los actores que entraban a formar parte de la Cofradía, para recoger los nombres y apellidos creando con ellos las entradas de su catálogo, que se van completando con otras noticias. Pero hay que advertir que las inscripciones en el Libro de los Cofrades no suponían siempre que quien se inscribía fuese mayor de edad, ni siquiera que fuese actor, pues a veces, sobre todo en la primera época de la Cofradía, era recibido el actor o autor junto con toda su familia, cuyos miembros no necesariamente formaban parte como actores de la compañía a la que pertenecía el padre o de la que era autor, como se desprende indirectamente de la misma *Genealogía*. Por ejemplo, Matías de Castro (y Salazar) apodado *Alcaparrilla* (G, 151), se inscribió el 17 de julio de 1632 con su padre, Pedro de Castro y Salazar, y su hermano, Juan de Castro, en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, cuando pertenecían a la compañía de Antonio Granados (G, 99). Las primeras noticias que lo documentan como actor datan, sin embargo, de 1652. Por una escritura, fechada en Madrid el 12 de marzo, sabemos que entró a formar parte este año, de una compañía de partes, dirigida por Mariana Vaca, en la que representaría segundos graciosos y que, junto con el resto de la compañía, se obligó en Ma-

drid, el 26 de marzo, a ir a representar a la casa de comedias de Valladolid desde el 12 de abril hasta el día del Corpus (PP, II, 148-49). En esta ciudad, el 23 de septiembre del mismo año, fue bautizado su hijo Agustín Miguel (AC, 100). En las décadas siguientes desarrollaría una intensa actividad teatral, como actor y como autor. Murió el 23 de diciembre de 1691. En su testamento había solicitado ser enterrado en la capilla de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de la que era cofrade (PP, II, 215-16), y en la Carta de Difuntos de la Cofradía se dejaba constancia de su muerte, este año, a los 62 años, según el autor de la *Genealogía* (G, 152). De manera que, debió haber nacido en 1629, y en el momento de ser inscrito en la Cofradía junto con sus padres, podía tener tres años de edad, motivo por el cual no resulta extraño que hasta la década de los 50 no encontremos noticias suyas como actor.

En consecuencia, si a veces generan entrada principal en la *Genealogía* los familiares de un actor o autor, que en el momento de la inscripción en el Libro de los Cofrades no necesariamente eran actores (aunque algunos de ellos pudieran llegar a serlo después, como es el caso de Matías de Castro), hay que deducir que es probable que algunas de estas entradas correspondan a personas que nunca llegaron a ejercer la profesión. La confirmación de este modo de proceder queda patente en la entrada correspondiente a Miguel de Figueroa, hijo de Roque de Figueroa y Mariana de Olivares, y hermano de Gabriela de Figueroa. Fue recibido en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena junto con sus padres y hermana (G, 270), probablemente el 17 de julio de 1632 (G, 382-83). El autor de la *Genealogía* le concede entrada principal en su repertorio, aunque explique claramente que fue capitán de Infantería y nunca ejerció como actor, muriendo como militar en Milán (G, 67, 68).

Un caso similar al anterior ofrece el de Narcisa de la Cueva (G, 490) o de las Cuevas (G, 138), que según la *Genealogía* no fue actriz (G, 247), aunque es incluida con entrada propia en esta fuente (G, 490). Era hija del apuntador y actor Salvador de la Cueva y de María de San Miguel, y hermana de Teresa, José, Manuela, Francisco y Lorenzo de la Cueva (G, 247). Se casó con el arpista Alfonso de Flores con quien se retiró a Oviedo, en cuya iglesia trabajaba su marido como arpista y su hijo, Lucas Flores, como organista, trabajo que obtuvieron por mediación de la marquesa de Liche (G, 490), o del Carpio (G, 138). Es evidente que en algunos casos el autor de la *Genealogía* tenía un buen conocimiento de los detalles de la vida de algunas familias de actores, y podía descartar expresamente la dedicación al oficio de algunas personas a las que, sin embargo, otorga entrada principal en su repertorio. Obviamente su conoci-

miento no era el mismo en el caso de todo los Cofrades, sobre todo el de los menos destacados en el oficio o más lejanos a la etapa de redacción de la obra, y ello nos hace suponer que entre las entradas permanezcan algunas que no corresponden a gentes del oficio.

En este sentido, las dudas asaltan sobre todo en el caso de las entradas abiertas en la *Genealogía* sin ninguna noticia, o con la sola noticia de una inscripción junto con los padres en el Libro de Cofrades, o de un registro de defunción en el Libro de Cuentas o en la Carta de Difuntos. Por ejemplo, Isabel Bazán fue primera mujer de Mateo Godoy y, aunque posee entrada principal en la *Genealogía*, tan sólo se hace constar su muerte en Sevilla, en 1658 (G, 231, 532). Hasta donde hoy sabemos no existen pruebas de que fuera actriz, y desconocemos si realmente la constancia de su muerte en los libros de la Cofradía tiene que ver con algo más que con el hecho de que fuese mujer de un cofrade.

A pesar de todas las dudas que puedan ofrecer entradas como éstas, vacías de contenido relativo a actividad profesional, hay que decir que la unificación de fuentes diversas nos ha permitido, en ocasiones, llenar con noticias algunos de estos registros. Es el caso de lo sucedido con Josefa Fornias, cuya entrada en la *Genealogía* tan solo da cuenta de que era hija de Pedro Fornias (G, 444). Sin embargo, sabemos por otra fuente que en 1684 representó en Burgos, en donde firmó varios documentos, como miembro de la compañía de Angela Barba (MG, 277-79).

Aunque la *Genealogía* recoge, por regla general, los nombres de actores, músicos y bailarines, cobradores y apuntadores que formaban parte de las compañías profesionales, en algunos pocos casos se incluyen entradas de “mancebos de los corrales” (o cobradores de los corrales), que podían inscribirse también en la Cofradía y asistir a los cabildos madrileños de la misma. El problema es que no siempre queda claro que fuesen o hubiesen sido también actores. Es el caso de Juan Arbano (o Urbano) que asistió a varios cabildos en 1692, 1695 y 1696 (G, 357), o el de Juan Gaitán cuya muerte se anotaba en la Carta de Difuntos de la Cofradía en 1699 (G, 221). Ambos poseen su propio registro. Pero, por contra, otros mancebos de los corrales, como José Catalán (al que se distingue de un actor del mismo nombre) o José de Ayuso (al que se distingue de un cobrador del mismo nombre), carecen de entrada principal (G, 301, 197). ¿Porque no fueron actores, además de mancebos de los corrales, o por falta de sistema en la confección de los registros?

Por otro lado si bien es cierto que el autor de la *Genealogía* incluye registros que no siempre tenemos la seguridad de que correspondan a profesionales



del teatro, también es cierto que deja de abrir entradas principales a actores y actrices que sabemos que lo fueron por otras fuentes. Por ejemplo Juan González, aparece en esta fuente tan sólo de manera secundaria en la entrada de la actriz María Polonia, en la que se dice que era su marido (G, 490). Sin embargo otras fuentes nos ofrecen noticias sobre su actividad como actor, junto con su mujer, en los años 1641 (PP, II, 110), 1642 (E, 462, 454), 1643, 1645 y 1648, año éste en que se documenta además su segundo apellido, Valcárcel (SA, 268-69, 375, 384). Esto nos ha inducido a integrar provisionalmente en el *Diccionario* a todos los familiares mencionados en la *Genealogía*, posean o no entrada principal, siempre indicando qué tipo de entrada les reserva esta fuente, y las dudas que pueda plantear su pertenencia al oficio.

Otra cuestión atañe a la correspondencia entre la fechas de la muerte de un actor y la fecha de inscripción de la misma en la Carta de Difuntos, o de la anotación de los gastos por sus honras fúnebres en el Libro de las Cuentas o en el de la Hacienda de la Cofradía, fechas que no siempre coinciden. En algunas pocas ocasiones la *Genealogía* ofrece la fecha y lugar en que se produce el fallecimiento, como en el caso de la muerte de Antonia Casasola, sucedida en 1691 en Alcalá de los Gazules (G, 451), pero otras veces tan sólo se ofrece la fecha en que se deja constancia de la muerte en la Carta de Difuntos o en los Libros de Cuentas o de Hacienda. En este último caso, a veces el año de muerte y el de la recepción de la noticia en la Cofradía se corresponden, como podemos comprobar por otras fuentes: es el caso de Pedro Fornias cuya muerte sucedió en Valladolid el 10 de enero de 1684 (AC, 112), y fue recogida en la Carta de Difuntos del mismo año (G, 244). Pero en muchos otros casos, la recepción de la noticia no es inmediata, y de ello da prueba también indirectamente la *Genealogía*. Veamos algunos ejemplos: Bernarda de Chavarría murió y fue enterrada en el Hospital de la Pasión de Madrid aproximadamente en el mes de noviembre de 1668, pero los gastos derivados del entierro se hacían constar en 1670 en el Libro de las Cuentas (G, 527); Teresa Rita (Feliciana) de Chaves, falleció el 9 de octubre de 1702 en Madrid (G, 273), pero su muerte se hacía constar en la Carta de Difuntos de 1703 (G, 558); el entierro de Juan Gómez tuvo lugar el 1 de enero de 1669, pero los gastos derivados del mismo se anotaban un año después en el Libro de la Hacienda (G, 130). En consecuencia, cuando, al manejar la *Genealogía* el investigador se encuentra con la sola mención del año en que se anota la defunción en los libros de la Cofradía, no debe deducir inmediatamente que se corresponde con el año de la muerte. Por ejemplo, de Isabel de Guevara únicamente se expresan en la *Genealogía*

los gastos derivados de sus honras fúnebres en 1653, anotados en el Libro de las Cuentas (G, 533), pero sabemos, por documentos aportados por Pérez Pastor, que hizo testamento y murió el 20 de junio de 1651 (PP, II, 145, 146).

Otro tipo de dato que debe ser tomado con cautela se refiere a las especificaciones que en muchas ocasiones hace el autor de la *Genealogía* sobre la función desempeñada por sus biografiados (actor, músico, bailarín, cantante, guardarropa, cobrador o apuntador). Estas especificaciones no deben tomarse de modo excluyente, dejando fuera a la hora de hacer un cómputo de actores a quienes la *Genealogía* asigna otra función, pues es bastante común que se cumplan diferentes funciones a lo largo de la vida profesional activa, o se compatibilicen dos o más funciones, especialmente la de músico o bailarín y actor, o la de músico y cantante. Por ejemplo, de José Benet nos dice la *Genealogía* tan sólo que fue músico valenciano y que asistió a cabildos de la Cofradía celebrados en 1678 y 1687 (G, 220), pero por otras fuentes sabemos que también ejerció de actor, haciendo papeles de por medio en 1678 en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (PP, 351) y sobresalientes en 1689 en la de Manuel Vallejo (F, I, 80, 82, 90, 238).

En cuanto a la "List of Spanish actors and actresses" de Rennert, presenta algunos problemas de tipo general. El fundamental ya se ha mencionado: la falta de precisión, en cada una de las entradas, de las fuentes que han sido consultadas para su elaboración. Como consecuencia no siempre se puede estar seguro de que una afirmación hallada en este catálogo, que plantea dudas o contradicciones respecto a lo que afirman otras fuentes, se haya de descartar por errónea. Aunque es cierto que la mayor parte de las veces hemos podido reconstruir sus fuentes, no siempre ha sido posible. Un ejemplo de este caso lo ofrece una de las noticias que se atribuye a Laura de Herrera. En la entrada principal Rennert anota tan sólo que fue arrendadora del corral de La Montería de Sevilla desde 1663 hasta 1669 (R, 494), pero en cambio al elaborar la entrada de Francisca López (Sustaete o Sustalte), informa de que en 1663 tuvo una compañía junto con Laura de Herrera (R, 476). Hasta donde hoy sabemos la relación de Laura de Herrera con el teatro, durante el período arriba indicado, se ciñó a ejercer efectivamente como arrendadora. Hemos de suponer que la fuente de Rennert es Sánchez-Arjona, en donde, no obstante, figura claramente como arrendadora y no como coautora (SA, 433-34). En otras ocasiones, sin embargo, no hemos podido deducir en absoluto la fuente de Rennert, y entra dentro de lo probable que nos encontremos ante un error. Así, respecto a la actriz Sebastiana Fernández, Rennert afirma que en 1669 perteneció a la compañía de Antonio de Esca-



milla (R, 471). Pero no nos consta que Antonio de Escamilla fuese autor este año, circunstancia que ni siquiera documenta Rennert en la entrada de este actor y autor. Y, además, otras fuentes manejadas por nosotros apuntan en sentido contrario al de Rennert, ya que por ellas sabemos que Sebastiana Fernández perteneció este año a la compañía de Manuel Vallejo (SV5, 210).

Un tipo de error muy generalizado en el catálogo de Rennert tiene que ver con la incorrecta interpretación de la expresión “vecino de” como “nacido en”. El vaciado por nuestra parte de fuentes documentales manejadas por Rennert, como son las publicaciones sobre el histrionismo de Pérez Pastor, entre otras, así lo demuestra. Por ejemplo, Franco Lucas aparece como originario de Murcia en el catálogo de Rennert (R, 477), interpretación llevada a cabo seguramente a partir de un documento, fechado en Madrid en 1619, en que el actor “vecino de Murcia y estante en la Corte”, se obligaba a pagar al autor Alonso de Heredia cierta cantidad que le había prestado (PP, I, 183-84). Hay que decir por otro lado, que en una obligación anterior, fechada en Toledo en 1610 Lucas Franco era designado como “vecino de Valladolid” (SR, 158). Otros ejemplos ilustrativos: según Rennert, Mariana de Alarcón era natural de Valencia (R, 414), y según Sánchez-Arjona, en el que probablemente se basa Rennert, tan sólo era vecina de Valencia en 1619 (SA, 203); según Rennert, el matrimonio de actores compuesto por Francisco Lobillo y Ana Maldonado era de Madrid (R, 515), aunque esto sea probablemente una errónea deducción a partir de una noticia, procedente asimismo de Sánchez-Arjona, en la que ambos aparecen como “vecinos de Madrid” en 1619, año en el que representaron en el Corpus de Sevilla con la compañía de Juan Acacio (SA, 203-04); Juan Enrique de Benavides nació en Alcañices, Tierra de Campos, según Rennert (R, 432), aunque en el documento de 1619 que probablemente le sirvió de fuente tan sólo se especifica que en ese momento era vecino de Alcañices, Zamora (SA, 204; SaV, 336). Otro ejemplo muy significativo es el de Abagaro Francisco Baldi (o Valdés), documentado también con Abagaro Fiescobaldi, alias *Stefanello Bottarga*. Hoy sabemos con toda seguridad que era de origen italiano (GG, 361; OC, 121), aunque según Rennert era natural de Valladolid (R, 612). Sin embargo, se trata de nuevo a todas luces de una interpretación errónea a partir probablemente de documentos que lo mencionan como domiciliado o estante en Valladolid en 1583 y 1588 (PP, I, 13, 23; M1, 237).

También aparecen con cierta frecuencia en el catálogo de Rennert lo que son probablemente malas lecturas del manuscrito de la *Genealogía*, que al parecer manejó. Así donde lee Rennert Susana de Castro y Salazar (R, 450), debe

leerse Luciana de Castro y Salazar (G, 305) o Lucía de Castro (G, 151), y donde lee Antonio Herrero de Mendoza (R, 523) o Antonio Herrera de Mendoza (R, 472) debe leerse Antonio Zerero de Mendoza (G, 54, 373). Rennert duda en el caso de Antonio Garrote, quizá a partir de la *Genealogía* (G, 157), entre la lectura Garrote y la lectura Saviote (R, 482), y lee Miguel Jerónimo Pinzón (R, 558) en vez de Miguel Jerónimo Punzón (G, 68), o Felipe Anteta (R, 421) en lugar de Felipe Arteta (G, 131).

Hay que decir que nos hemos encontrado con fuentes en que, sin menoscabo de su mérito en cuanto exhumación documental, son frecuentísimas las lecturas erróneas, probablemente por la deficiente caligrafía o el mal estado del manuscrito, pero que en cualquier caso contribuyen a aumentar la confusión. Es lo que sucede en el artículo de Rafael Aguilar Priego, "Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII", en donde aparece, por ejemplo, Juan Gutiérrez (AP1, 294), marido de María Polonia, en vez de Juan González (PP, II, 110) o Aguda Francisca (AP1, 306) en vez de Águeda Francisca (G, 449). "Pedro de Artegui" es una mala lectura de Cruzada Villaamil por "Pedro de Ortégón" (CV, 73), y a su vez "Pedro de Arteaga" es una hipotética rectificación de Rennert sobre la lectura de Cruzada Villaamil (R, 425). En este caso el nombre, correctamente documentado por Shergold y Varey, es Pedro de Ortégón (SV4, 241)¹³.

Hay algunos probables errores en el catálogo de Rennert que tienen que ver con las fechas que recoge de otras fuentes. En la medida de lo posible, pues aquí de nuevo tropezamos con el problema de la falta de especificación de la fuente puntual de cada noticia, hemos tratado de señalarlos, conscientes de que nosotros habremos de generar también involuntariamente otros. Así Rennert se refiere a una obligación de Bartolomé Romero y Antonia Manuela [Catalán], su mujer, fechada en Madrid el 23 de agosto de 1637, en la que hipotecan una casa que tenían en la calle de Francos para pagar una deuda, documento recogido por Pérez Pastor (PP, I, 272-73), pero al que Rennert atribuye la fecha de 1638 (R, 422). Del mismo modo una obligación de pago del actor Juan Fernández de Castro, fechada en Madrid el 5 de septiembre de 1589 por Pérez Pastor (PP, I, 337-38), aparece atribuida por Rennert al año 1599 (R, 472). Con este

¹³ El art. citado de Cruzada Villaamil (CV) incluía bastantes errores de lectura, copiados después, o incluso tergiversados en otros artículos de Rennert (R1; R2), como pusieron de relieve Shergold y Varey (véanse fundamentalmente SV4 y SV2).



tipo de errores en fechas nos hemos encontrado también en la *Genealogía*, y posiblemente procedan de los propios libros de la Cofradía que su autor manejó. Así, por ejemplo, podemos leer en esta fuente que Pedro Fonseca estuvo representando en Valencia en 1639 con la compañía de Cristóbal Caballero (G, 243), pero es más probable que esto ocurriera en 1679, fecha en la que Caballero estuvo como autor en Valencia, según documenta la propia *Genealogía* en otro lugar (G, 168, 208).

En lo que se refiere a las fechas, por otro lado, el usuario del catálogo de Rennert debe estar advertido de que son muchas las ocasiones en que Rennert consigna la pertenencia de un actor a una compañía durante un período de dos años, del siguiente modo: “Acuña, (Antonio de), member of the company of Alonso de Olmedo and Luis Bernardo de Bobadillo in 1638-39” (R, 412). Al vaciar las fuentes manejadas por Rennert, nos hemos dado cuenta de que en estos casos, y la mayor parte de las veces, la noticia es una deducción a partir de documentos de contratos de un actor con un autor que, como es sabido, habitualmente se establecían por períodos aproximados de un año, y tenían vigor generalmente durante una temporada teatral, es decir, aproximadamente desde el Miércoles de Ceniza de un año, hasta Carnaval del año siguiente. Por eso deducir de este tipo de documentos que un actor formó parte de una compañía a lo largo de dos años completos, esto es, siguiendo el ejemplo expuesto sobre Antonio de Acuña, durante el año 1638 y 1639, no es en absoluto exacto, pues si acudimos al documento en que se basa Rennert, publicado por Pérez Pastor, lo que hallamos es un concierto, fechado el 25 de febrero de 1638, de Alonso de Olmedo y Luis Bernardo de Bobadilla, “autores de comedias en compañía”, con Antonio de Acuña para que representara, cantara y bailara durante un año en su compañía, por lo que recibiría 4 reales de ración, 4 reales por cada representación y 500 reales por la octava del Corpus, estableciéndose que si faltara a los ensayos, no se le daría la ración (PP, I, 284). Aparte de lo argumentado sobre la vigencia de los contratos, hay que tener en cuenta que no era tan raro que los contratos entre actor y autor, e incluso entre el autor de una compañía y las autoridades locales o representantes de las teatros que los contrataban, se incumpliesen, o que el actor fuese liberado de su obligación con posterioridad. Por ejemplo, según una escritura, fechada en Burgos el 29 de octubre de 1692, el autor José Antonio de la Rosa y Ardara y Manuela Pereira, su mujer, autora de comedias, forman su compañía, que debía permanecer desde Pascua de Resurrección de 1693 hasta el Martes de Carnaval de 1694, y contratan, entre otros actores a Águeda Ucedo y a su hija Luisa Fernández, comprometiéndose

todos los actores a reunirse el Miércoles de Ceniza de 1693 donde les conven- ga, para estudiar durante la Cuaresma las comedias, entremeses, sainetes y “otros regocijos” que elija la pareja de autores (MG, 289). Sin embargo, por una escritura posterior, fechada en Burgos el 16 de noviembre del mismo año, José Antonio de la Rosa y Ardara, que estaba representando en Burgos con la compañía de Domingo de Salas, autor, y su mujer, liberan de sus obligaciones a todos los comediantes con los que se habían concertado en escrituras anteriores del 20 de octubre y 30 de octubre de este año. Entre ellos a Águeda de Ucedo y Luisa Hernández (MG, 290-91).

Los ejemplos de deducciones como las arriba señaladas son abundantes en el repertorio de Rennert, y éstas no sólo se establecen a partir de documentos de contrato, sino también a partir de noticias de la *Genealogía*. Por ejemplo, según Rennert María Hidalgo pertenecía en 1631-32 con su marido Juan de Urquiza y su hijo Pedro a la compañía de Roque de Figueroa (R, 494), pero ésta es probablemente una mera deducción a partir de la inscripción en la Co- fradía de la Novena del matrimonio y de su hijo, el 17 de julio de 1632, fecha en que formaban parte de la compañía de Roque de Figueroa (G, 70, 385). El hijo del matrimonio, por otro lado, debía de ser un niño en esta fecha, pues no encontramos noticias suyas como actor hasta 1644 (SA, 368-71).

El investigador tiene, pues, que tener en cuenta que a veces las afirmaciones de Rennert son deducciones o suposiciones sobre documentos publicados por otros autores. Por ejemplo, respecto a Antonia Manuela (Catalán), Rennert afir- ma que representó en Sevilla en la compañía de su marido en 1630 (R, 421). Sin embargo lo que hemos podido encontrar entre las fuentes manejadas por Rennert son dos conciertos: el uno está fechado en Madrid, el 12 de diciembre de 1630, y por él Francisco Moreno, vecino de Sevilla y estante en Madrid, se obligaba a dar tres mulas, una de ellas con sillón, y un mozo, para el viaje a Se- villa que quería hacer Antonia Manuela [Catalán], mujer de Bartolomé Rome- ro, cobrando 100 reales por cada mula y otros 100 reales el mozo; en el segun- do concierto, fechado el siguiente día, 13 de diciembre, Jaime Clavería, vecino de Sevilla, se comprometía a entregar ocho acémilas y una litera “para el viaje que hoy hace la segunda [Antonia Manuela Catalán] a Sevilla con las cajas y hato de la compañía de su marido, Bartolomé Romero, autor de comedias, pa- gando a razón de nueve reales y medio por cada una de las 303 arrobas que pesan dichas cajas más sesenta ducados por la litera en que ha de ir dicha An- tonia Manuela”, estableciéndose además que el pago se efectuaría en Sevilla tres días después de su llegada (PP, I, 219). Probablemente Antonia llegó con



el hato de la compañía, si no hubo contratiempo, en el mismo mes de diciembre. Pero de hecho no encontramos constancia ni en Pérez Pastor ni en Sánchez-Arjona, fuentes manejadas por Rennert, de que la compañía representase en 1630. Por tanto hay que suponer que se trata de nuevo de una deducción. Sí sabemos, sin embargo, que la compañía estaba en Sevilla el 8 de abril del año siguiente, 1631, fecha en que se firma en esta ciudad una escritura referente a la incorporación de los miembros de la compañía a la Cofradía de la Virgen de la Novena (PP, II, 65-7; G, 64, 367, 381). Hay que ser, pues, cautelosos a la hora de utilizar el catálogo de Rennert, y discernir entre lo que son noticias exactas y precisas y deducciones. Con la experiencia del obstáculo que ello puede suponer en el uso de este catálogo, hemos tratado de prevenir el problema de cara al uso que en un futuro pueda hacerse del *Diccionario* que estamos elaborando, señalando claramente en el texto lo que son meras suposiciones o hipótesis formuladas por nosotros, y su argumentación.

La coincidencia de nombres y apellidos es muy frecuente en el mundo de la profesión teatral, como ya indicamos a la hora de hablar de los problemas que conlleva el objeto de nuestro estudio. Esto ha conducido a confusiones que hay que clarificar. Por ejemplo, Juan de Flores apodado *Siete Coletos*, según Rennert, se ahogó en Huelva en 1678, cuando pertenecía a la compañía de Inés Gallo (R, 474), pero en realidad se ahogó un arpista del mismo nombre y apellido que formaba parte de la compañía de Inés Gallo (G, 216, 416), y por eso podemos encontrar al actor Juan de Flores *Siete Coletos* todavía como guardarrropa en 1680 en la compañía de José Verdugo [de la Cuesta] en Valencia (G, 218). Hay confusiones importantes que el cotejo de las fuentes resuelve. Un caso ilustrativo en este sentido es el de Juan Granado. Con el mismo nombre y apellido y en la misma época existió un maestro de danzas y un autor. Rennert confundió a ambos en uno solo, incluyéndolos en una misma entrada, y afirmando que este hipotético Juan Granado era hijo de Diego Granado *el Viejo* (R, 486). En realidad existió un Juan Granado (PP, I, 15-16, 35, 37, 41, 50, 355-56) o Juan Granados (PP, II, 33-35), que fue hijo de Diego Granado *el Viejo*, y fue, como su padre, maestro de danzas, desempeñando su actividad fundamentalmente en Madrid. Por otro lado, está documentado Juan Granado, autor (AC, 29-30; PP, II, 5-6; FM, 26; Gr4, 22). Hay que señalar que la variante "Granados" del apellido de este autor, que no se encuentra en los documentos de época que conocemos, al parecer la introdujo Pellicer, y reaparece posteriormente en Rennert (R, 486), aunque no a través de Pellicer, pues este autor no es mencionado por Rennert entre sus fuentes (R, 409-10). El autor Juan

Granado era natural de Baeza (Jaén) (Gr4, 22) y era hijo de Hernando López e Isabel de Cobaleda, y hermano de Bárbola de Covalada, según aparece en un documento de ratificación de donación de la hacienda de los padres, realizado por Juan Granado en favor de su hermana Bárbola Cobaleda. La susodicha hacienda estaba próxima a Campillo de Arenas (Jaén) (FM, 26).

La frecuente repetición de nombres y apellidos que pasan de padres a hijos también ocasiona otras confusiones: Rennert no distingue entre Juan de Malaguilla, padre, y Juan de Malaguilla, hijo, que aparecen claramente diferenciados en la *Genealogía* (G, 196), aunque muestra dudas acerca de la atribución de las noticias más tardías a la misma persona (R, 515). Por otro lado la utilización indistintamente del nombre artístico junto con el verdadero en la documentación de la época tiene como consecuencia el que en ocasiones Rennert distinga dos actores cuando en realidad existe uno. Así, por ejemplo, el verdadero nombre del actor Diego Carrillo era Prudencio de Florencia (G, 141) o Diego Prudencio de Florencia y Carrillo (AC, 100), lo que condujo a Rennert a distinguir entre un actor de nombre Diego Carrillo (G, 444-45) y otro de nombre Diego Prudencio de Florencia y Carrillo (R, 474). Sin embargo de la información que da la *Genealogía* se desprende que se trataba del mismo actor. Otro tanto ocurre con Mariana de los Reyes (R, 501) o María Ana de los Reyes (PP, I, 261) apodada *la Carbonera* (SA, 297-98), seguramente por su matrimonio con el actor Jerónimo Carbonera (PP, I, 261). Aunque Rennert distingue dos actrices como primera y segunda mujer del actor Jerónimo Carbonera (María Ana de los Reyes y Mariana Ladrón de Guevara), entra dentro de lo posible que se trate de la misma actriz que habría tomado como nombre artístico el de Mariana de los Reyes, pero cuyo nombre verdadero, con el que aparece sólo en su testamento, fue Mariana Ladrón de Guevara (PP, I, 330-31).

Dadas las dificultades que entraña, por todas las razones expuestas, el objeto de nuestro estudio, es evidente que un trabajo como el de inventariar, atribuir y organizar el ingente material disperso de que disponemos sobre el histrionismo en España, ha de asumir un previsible margen de error, aunque éste se trate de reducir al máximo. John Varey, con el sentido del humor que le caracterizaba, se refería a la nuestra como una tarea de “matar fantasmas”, eliminando de la nómina a actores que nunca existieron. Lo que no sospechábamos es que por cada uno suprimido, con tenacidad los documentos nos iban a devolver unos cuantos más.

En fin, los textos, son sin duda una fuente privilegiada y prioritaria de conocimiento para el historiador del teatro, aunque no la única, si se quiere tener



una idea ponderada de nuestro pasado teatral. El *Diccionario* aspira a servir de instrumento para ulteriores trabajos que permitan enriquecer, ampliar o completar ese conocimiento. Aspectos que tienen que ver con la organización social del hecho teatral, la composición de las compañías de actores, el *status* laboral de la mujer dentro de la profesión, la fijación de los circuitos de representación, o la obtención de información sobre las fechas de representación, éxito y difusión de algunas de las comedias de nuestro teatro clásico, son algunas de las posibilidades de investigación que deseáramos que nuestro trabajo abriese a los especialistas.

LISTADO DE SIGLAS CITADAS¹⁴

- AC = Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.
- AP = Rafael Aguilar Priego, "Verdadera patria del comediante Roque de Figueroa", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 72 (1955), pp. 115-20.
- API = Rafael Aguilar Priego, "Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 84, (1962), pp. 281-313.
- CV = G. Cruzada Villaamil, "Teatro Antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los sitios reales, en el Alcázar de Madrid. Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo del Palacio de Madrid", *El Averiguador (Segunda Época)*, I (1871), pp. 7-11, 25-27, 73-75, 106-108, 123-125, 170-172, 201-202.
- E = Vicenta Esquerdo, "Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General", *Boletín de la Real Academia Española*, LV (1975), pp. 429-530.
- F, I = Norman D. Shergold y John E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España I, 1982.
- FM = Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid- Estudios y Documentos, nº XLIV, 1988.

¹⁴ Utilizo el sistema de siglas que hemos adoptado para la elaboración del *Diccionario*. El lector puede encontrar vacíos o saltos en la numeración de los sucesivos trabajos de un mismo autor porque aquí no ofrezco el listado completo, sino el pertinente al presente artículo.

- G = Norman D. Shergold y John E. Varey (eds.) *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España, II, 1985.
- GG = Bernardo José García García, "La compañía de Ganassa en Madrid (1580-1584): tres nuevos documentos", *Journal of Hispanic Ressearch*, 1, 3 (1993), pp. 355-370.
- Gr4 = Agustín de la Granja, "Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II", en *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 19-41.
- M1 = Henri Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris, Edouard Privat-Auguste Picard, 1913.
- MG = Ignacio Javier de Miguel Gallo, *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Burgos, Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1994.
- OC = María del Valle Ojeda Calvo, "Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el zibaldone de *Stefanello Bottarga*", *Criticón*, 63 (1995), pp. 119-38.
- P, I = Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 volúmenes, tomo I.
- P, II = Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 volúmenes, tomo II.
- PP = Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, t. I, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905.
- PP, I = Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- PP, II = Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos, Feret, 1914.
- R = "List of Spanish actors and actresses. 1560-1680" en Hugo A. Rennert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, pp. 407-635.
- R1 = Hugo A. Rennert, "Notes on the cronology of the Spanish Drama", *Modern Language Review*, II (1906-07), pp. 331-41.
- R2 = Hugo A. Rennert, "Notes on the cronology of the Spanish Drama", *Modern Language Review*, III (1907-08), pp. 43-55.
- RA = Rafael Ramírez de Arellano, *Nuevos datos para la historia del teatro español: el teatro en Córdoba*, Ciudad Real, 1912.
- SA = José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898.
- SaV = Ángel San Vicente, "El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega", *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, 1972, pp. 267-361.



- SR = Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastrero*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.
- SV4= Norman D. Shergold y John E. Varey, "Some palace performances of seventeenth-century plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 212-244.
- SV5 = Norman D. Shergold y John E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S. L., 1961.