

---

## *Noticias que del actor teatral nos dan textos cervantinos*

José María Díez Borque  
(Universidad Complutense de Madrid)

**E**l alcance de las páginas que siguen es modesto: presentar textos cervantinos, del conjunto de la obra de D. Miguel, que tratan del actor, con breve comentario, porque la intención es dejar que hablen los textos en sus contrastes, contradicciones, peculiaridad histórica de todo testimonio literario. Unos más citados, otros menos, unos más comentados, otros menos (véase “Breve noticia bibliográfica”), se sumarán a la necesaria recolección de testimonios para reconstruir la técnica actoral en el XVII, de la que tanto nos falta por saber, claro que con las cautelas y limitaciones que supone utilizar la literatura como documento, pero en esta importante parcela no parece que dispongamos de muchos materiales más objetivos.

Por otra parte, siempre he considerado importante tomar en cuenta lo que un dramaturgo escribe sobre el género teatral, sobre su obra, a través de sus personajes. Ya me ocupé de la “historia del teatro según Cervantes” (remito a “Breve noticia bibliográfica”) en los complejos vericuetos de lo que Cervantes dice sobre Cervantes, teoría de la comedia, canon teatral del XVI y XVII, con especial atención a Lope de Rueda y Lope de Vega, y vida teatral. Si la historia y teoría explícita están hechas a su favor, los olvidos, alteraciones, tergiversaciones, silencios, lo que dice expresamente, nos ofrecen las perspectivas desde las que escribe, y tienen el valor de aportar datos para construir la teoría y la historia desde dentro.

En este sentido se limita ahora la mirada al actor, pero creo que con los mismos alcances. El itinerario que se propone comienza en la vida del actor, continúa con el autor de comedias —en su decisivo papel para la continuidad



del teatro en el XVII— y termina en lo que es más importante: la representación y la técnica actoral, desde la función del vestido a las características de recitación, gestos, etc.

Como decía, la articulación de lo que Cervantes piensa del actor a través de su prosa, poesía y teatro, y lo que puedan tener de valor informativo estos textos es la intención que guía las páginas que siguen.

## I. Vida del actor

En el *Coloquio de los perros*, por boca de Berganza, nos ofrece Cervantes una consideración global de la vida de los actores, más bien centrada en los cómicos de la legua, en la que hay aspectos para ser callados, cosas que piden enmienda, que serían desengaño de quienes sólo ven el brillo de la profesión:

¿Consideras mis caminos y mis amos tantos? Pues todo lo que has oído es nada comparado a lo que te pudiera contar de lo que noté, averigüé y vi de esta gente, su proceder, su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas, unas para decirse al oído y otras para aclamarlas en público, y todas para hacer memoria de ellas y para desengaño de muchos que idolatran en figuras fingidas y en bellezas de artificio y de transformación.

(*Coloquio de los perros*, p. 315)

Cansóme aquel ejercicio, no por ser trabajo, sino porque veía en él cosas que juntamente pedían enmienda y castigo; y como a mí estaba más el sentirlo que el remediarlo, acordé de no verlo, y así, me acogí a sagrado, como hacen aquéllos que dejan los vicios cuando no pueden ejercitarlos, aunque más vale tarde que nunca.

(*Ibidem*, p. 315)

Destaca nuestro autor, en varias obras, la especial dureza de la vida y actuación de los cómicos de la legua, subrayando los *trabajos* del continuado peregrinar por los caminos de España, la representación en ventas y mesones — dato importante— y el estar sometidos siempre al gusto y juicio de los demás:

[...] sé decir de ellos que en el sudor de su cara ganan su pan con inllevable trabajo, tomando continuo de memoria, hechos perpetuos gitanos, de lugar en lugar y de mesón en venta, desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio. Tienen más, que con su oficio no engañan a nadie, pues por momentos sacan su mercadería a pública plaza, al juicio y a la vista de todos.

(*Licenciado Vidriera*, p. 134)

COMEDIA.— Mal pudiera yo traer,  
a estar atenido al arte,  
tanto oyente por las ventas  
y por tanto mar sin naves.  
(*Rufián*, p. 327)

Aunque también encontramos referencias, no sin ironía, a comediantes enriquecidos, bien nacidos e hidalgos:

Acertó a pasar una vez por donde él estaba un comediante vestido como un príncipe, y en viéndole, dijo:  
—Yo me acuerdo haber visto a éste salir al teatro enharinado el rostro y vestido un zamorro del revés y, con todo esto, a cada paso fuera del tablado, jura a fe de hidalgo.  
—Débelo de ser —respondió uno—, porque hay muchos comediantes que son muy bien nacidos e hidalgos.

(*Licenciado Vidriera*, p. 134)

Lo importante es lo que nos deja entrever el texto cervantino de la estructura económica de la profesión, las relaciones dinero-nobleza y las marcadas diferencias entre estos profesionales. Más adelante, al tratar del autor de comedias, comprobaremos la insistencia con que se alude al dinero y a las relaciones económicas. En esto inciden también las referencias a las actrices enriquecidas por los regalos que reciben de los caballeros:

Y en tanto que en esto iba y venía, tuvo lugar de hablar a Auristela y de proponerle su deseo aconsejarla cuán bien la estaría si se hiciese recitanta. Díjola que, a dos salidas al teatro, le lloverían minas de oro a cuestras, porque los príncipes de aquella edad eran como hechos de alquimia, que llegada al oro, es oro, y llegada al cobre, es cobre; pero que, por la mayor parte, rendían su voluntad a las ninfas de los teatros, a las diosas enteras y a las semideas, a las reinas de estudio y a las fregonas de apariencia; díjole que si alguna fiesta real acertase a hacerse en su tiempo, que se diese por cubierta de faldellines de oro, porque todas o las más libreas de los caballeros habían de venir a su casa rendidas, a besarle los pies; representóla el gusto de los viajes, y el llevarse tras sí dos o tres disfrazados caballeros que la servirían tan de criados como de amantes; y, sobre todo, encarecía y puso sobre las nubes la excelencia y la honra que le darían en encargarle las primeras figuras. En fin, le dijo que si en alguna cosa se verificaba la verdad de un antiguo refrán castellano, era en las hermosas farsantas, donde la honra y provecho cabían en un saco.

(*Trabajos de Persiles*, pp. 285-286)

y también de las autoridades de la ciudad:

Tres días estuvieron en la ciudad, donde en ellos mostró el Corregidor ser caballero liberal, y tener la Corregidora condición de reina, según fueron las dádivas y presentes



que hizo a Auristela y a los demás peregrinos, los cuales, mostrándose agradecidos y obligados, prometieron de tener cuenta de darla de sus sucesos, de dondequiera que estuviesen.

(*Ibidem*, p. 287)

Destaca Cervantes, en varias obras, las particulares características de una profesión sometida a la necesidad de agradar continuamente, con la tensión que ello supone y los riesgos de las reacciones inmediatas del receptor, variable e imprevisible. Grandeza y miseria de una profesión peculiar, “trabajos” tanto de la vida de los cómicos de la legua, como de los de las compañías de título:

—Créame vuesa merced —dije yo— que las comedias tienen días, como algunas mujeres hermosas; y que esto de acertarlas bien va tanto en la ventura como en el ingenio; comedia he visto yo apedreada en Madrid que la han laureado en Toledo, y no por esta primer desgracia deje vuesa merced de proseguir en componerlas, que podrá ser que, cuando menos lo piense, acierte con alguna que le dé crédito y dineros.

—De los dineros no hago caso —respondió él—; más preciaría la fama que cuanto hay. Porque es cosa de grandísimo gusto y de no menos importancia ver salir mucha gente de la comedia, todos contentos, y estar el poeta que la compuso a la puerta del teatro recibiendo parabienes de todos.

—Sus descuentos tienen esas alegrías —le dije yo—; que tal vez suele ser la comedia tan pésima, que no hay quien alce los ojos a mirar al poeta, ni aun él para cuatro calles del coliseo, ni aun los alzan los que la recitaron, avergonzados y corridos de haberse engañado y escogídola por buena.

(*Adjunta al Parnaso*, p. 182)

La comedia era tal, que con ser yo un asno en esto de la poesía me pareció que la había compuesto el mismo Satanás, para total ruina y perdición del mismo poeta, que ya iba tragando saliva viendo la soledad en que el auditorio le había dejado; y no era mucho, si el alma, présaga, le decía allá dentro la desgracia que le estaba amenazando, que fue volver todos los recitantes, que pasaban de doce, y sin hablar palabra asieron de mí poeta, y si no fuera porque la autoridad del autor, llena de ruegos y voces, se puso de por medio, sin duda le mantearan. Quedé yo del caso pasmado; el autor, desabrido; los farsantes, alegres, y el poeta, mohíno; el cual con mucha paciencia, aunque algo torcido el rostro, tomó su comedia y, encerrándosela en el seno, medio murmurando, dijo: “No es bien echar las margaritas a los puercos.” Y con esto se fue con mucho sosiego.

(*Coloquio de los perros*, p. 314)

Compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica.

(“Prólogo” a *Ocho comedias*, p. 10)



## II. Autor de comedias

Conocida y estudiada es la importancia del autor de comedias, en su condición de empresario y director, con variedad de funciones, en el desarrollo del teatro nacional como empresa regulada y organizada del ocio. Varios textos cervantinos ofrecen informaciones diversas sobre el autor de comedias. Destacan, en primer lugar, las repetidas referencias a cuestiones económicas de diversa índole, lo que muestra la consideración de la actividad teatral como actividad económica y, consecuentemente, con un peso decisivo de la rentabilidad, sin que haya una equivalencia para otros géneros literarios.

En la relación poeta-autor de comedias aparece el concepto de *rentabilidad económica*, de provecho mercantil:

GOUERNADOR.— Señora autora, ¿qué poetas se vsan ahora en la corte de fama y rumbo, especialmente de los llamados cómicos? Porque yo tengo mis puntas y mi collar de poeta y pícome de la farándula y carátula: veynte y dos comedias tengo, todas nuevas, que se veen las vnas a las otras, y estoy aguardando coyuntura para yr a la corte y enriquezer con ella media dozena de autores.

CHIRINOS.— A lo que vuessa merced, señor gouernador, me pregunta de los poetas, no le sabré responder, porque ay tantos, que quitan el sol, y todos piensan que son famosos; los poetas cómicos son los ordinarios y que siempre se vsan, y assí, no ay para qué nombrallos. Pero dígame vuessa merced, por su vida: ¿cómo es su buena gracia?; ¿cómo se llama?

(Retablo, p. 534)

PANCRACIO.— ¿Y agora tiene vuesa merced algunas?

MIGUEL.— Seis tengo, con otros seis entremeses.

PANCRACIO.— Pues ¿por qué no se representan?

MIGUEL.— Porque ni los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos.

PANCRACIO.— No deben de saber que vuesa merced las tiene.

MIGUEL.— Sí saben; pero como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares.

(Adjunta al Parnaso, p. 183).

Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer; pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide.

(Quijote, I, 48, p. 509)

Y muy significativo es, en este sentido, que el conocido pasaje del *Quijote* en que se opone “arte nuevo” a “arte antiguo”, siendo un problema de teoría, estética, preceptiva..., para ambos aparezcan razones económicas como justificación: “que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos”, para la comedia nueva; pero también con la *comedia antigua* se conseguiría la rentabilidad económica:

Acuérdome que un día dije a uno destos pertinaces: “Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?” “Sin duda —respondió el autor que digo—, que debe de decir vuestra merced por *La Isabela, La Filis y La Alejandra*”. “Por ésas digo —le repliqué yo—; y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquéllos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitude vengada*, ni le tuvo *La Numancia*, ni se le halló en la *del Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable*, ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado”.

(*Quijote*, I, 48, pp. 506-507)

También se nos informa de adelantos de ducados al autor para representaciones en pueblos (*Retablo*, p. 533). En definitiva, una empresa con riesgo económico, pero “necesaria para la república”:

El trabajo de los autores es increíble, y su cuidado, extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados que les sea forzoso hacer pleito de acreedores. Y con todo esto, son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean.

(*Licenciado Vidriera*, p. 134)

Y para los hospitales, como bien sabido es:

CHANFALLA.— Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el retablo de las marauillas. Hanme embiado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no ay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales y con mi yda se remediará todo

(*Retablo*, p. 532)

También en las relaciones del autor de comedias, director, con sus actores aparece el peso de la economía, de la vinculación contractual (pedir la ración),



a la par que se destaca, entre las funciones del autor, la de dirigir y controlar los ensayos:

REPRESENTANTE 3.— ¿No advertirás que ya es hora y tiempo de ensayar? Porque pide el rey comedia, y el autor ha ya hora y media que espera. ¡Grande descuido!  
(*Pedro de Urdemalas*, p. 711, vv. 2845-2849)

AUTOR.— Son muy anchos de conciencia vuestas mercedes, y creo, por las señales que veo, que me ha de faltar paciencia. ¡Cuerpo de mí! ¿En veinte días no se pudiera haber puesto esta comedia? ¿Qué es esto? Ellas son venturas mías. Póneme esto en confusión, y en un rancor importuno, que nunca falte ninguno al pedir de la ración, y al ensayo es menester que con perros y hurones los busquen, y aun a pregones, y no querrán parecer.  
(*Ibidem*, p. 712, vv. 2872-2887)

En casa del autor de comedias podría juntarse la compañía para oír la comedia:

De lance en lance, paramos en la casa de un autor de comedias que, a lo que me acuerdo, se llamaba Angulo el Malo, de otro Angulo, no autor, sino representante, el más gracioso que entonces tuvieron y ahora tienen las comedias. Juntóse toda la compañía a oír la comedia de mi amo, que ya por tal le tenía, y a la mitad de la jornada primera, uno a uno y dos a dos se fueron saliendo todos, excepto el autor y yo, que servíamos de oyentes.

(*Coloquio de los perros*, pp. 313-314)

Sabido es que entre las obligaciones del autor de comedias estaba la de ocuparse de la autorización del texto, tras la oportuna censura. Pero el dato que se nos ofrece en *Persiles* sobre la forma de control y censura fuera de la Corte es curioso e interesante en cuanto que pone al descubierto las atribuciones de los corregidores en esta función:

Esta manera, acomodándose a sufrir el trabajo de hasta dos o tres leguas de camino cada día, llegaron a Badajoz, donde ya tenía el Corregidor castellano nuevas de Lisboa, cómo por allí habían de pasar los nuevos peregrinos, los cuales, entrando en la ciudad, acertaron a alojarse en un mesón do se alojaba una compañía de famosos recitantes, los cuales aquella misma noche habían de dar la muestra para alcanzar la licencia de representar en público, en casa del Corregidor. Pero apenas vieron el rostro de Auristela y el de Constanza, cuando les sobresaltó lo que solía sobresaltar a todos aquellos que primeramente las veían, que era admiración y espanto.

(*Trabajos de Persiles*, pp. 283-284)

Aquella noche fueron a dar la muestra en casa del Corregidor, el cual, como hubiese sabido que la hermosa junta peregrina estaba en la ciudad, los envió a buscar y a convidar viniesen a su casa a ver la comedia, y a recibir en ella muestras del deseo que tenía de servirles, por las que de su valor le habían escrito de Lisboa. Acetólo Perian-dro con parecer de Auristela y de Antonio el padre, a quien obedecían como a su mayor.

(*Ibidem*, p. 286)

### III. El actor y la representación

Cualquier dato, información, noticia en este campo merece ser bienvenido por la parquedad de testimonios sobre la técnica actoral, lo que obliga a la crítica —como digo en otro lugar de este estudio— a echar mano de las fuentes más diversas para acercarse a un aspecto tan importante de la vida teatral en el XVII. Con todas las limitaciones documentales de la literatura como fuente de información, a que ya he aludido, hay en la obra cervantina numerosas referencias a la representación y a las técnicas del actor, como no podía ser menos en persona tan preocupada por el teatro como fue Cervantes.

La pluralidad y variedad de papeles que pueden interpretar los actores se destaca como característica esencial de profesión y vida, tanto para las actrices:

Decía que había sido opinión de un amigo suyo que el que servía a una comedianta, en sola una servía a muchas damas juntas, como era a una reina, a una ninfa, a una diosa, a una fregona, a una pastora, y muchas veces caía la suerte en que sirviese en ella a un paje y a un lacayo, que todas estas y más figuras suele hacer una farsanta.

(*Licenciado Vidriera*, p. 135)

como para los actores:

PEDRO.— Si lo quedo, mostraré  
que soy para autor bastante



con lo menos que yo sé.  
Llegado ha ya la ocasión  
donde la adivinación  
que un hablante Malgesí  
echó un tiempo sobre mí,  
tenga efecto y conclusión.  
Ya podré ser patriarca,  
pontífice y estudiante,  
emperador y monarca;  
que el oficio de farsante  
todos estados abarca;  
y, aunque es vida trabajosa,  
es, en efecto, curiosa,  
pues cosas curiosas trata,  
y nunca quien la maltrata  
le dará nombre de ociosa.

(*Pedro de Urdemalas*, p. 711-712, vv. 2854-2871)

Es lo que viene a decirnos, en cierto modo, en el conocido y citado pasaje del *Quijote*, sobre la “propiedad”:

Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verosímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables? Y es lo malo que hay ignorantes que digan que esto es lo perfecto, y que lo demás es buscar gullurías. Pues ¿qué, si venimos a las comedias...

(*Quijote*, I, 48, p. 508)

En definitiva, la “esencia” de una profesión magníficamente definida en el *Coloquio de los perros*: “figuras fingidas, belleza de artificio y transformación” (p. 315).

Las informaciones que proporcionan las obras cervantinas sobre escenografía no interesan directamente aquí, pero sí los datos sobre vestido de actores y actrices, ajuar de las compañías, utilería, que, aunque decorado también (incluso lo sustituyen a veces, como es sabido), se incorporan a la persona de los actuantes.

El vestido de pellicos y la utilería de mano de cayados serían los componentes básicos y caracterizadores del teatro pastoril del XVI (de los problemas

de Lope de Rueda y el teatro pastoril trato en otro estudio mío, que cito después), por tanto de los actores del mismo:

En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas...

(“Prólogo” a *Ocho comedias*, p. 8)

OSORIO.— Antes que más gente acuda,  
el coloquio se comience,  
que es del gran Lope de Rueda,  
impreso por Timoneda,  
que en vejez al tiempo vence.  
No pude hallar otra cosa  
que poder representar  
más breve, y sé que ha de dar  
gusto, por ser muy curiosa  
su manera de decir  
en el pastoril lenguaje.

VIBANCO.— ¿Hay pellicos?

OSORIO.— De ropaje  
humilde, y voyme a vestir.

VIBANCO.— ¿Quién canta?

OSORIO.— Aquí el sacristán,  
que tiene donaire en todo.

VIBANCO.— ¿Hay loa?

OSORIO.— ¡De ningún modo!  
(*Éntra[n]se Osorio y el Sacristán.*)

VIBANCO.— ¡Oh, qué mendigos están!  
En fin: comedia cautiva,  
pobre, hambrienta y desdichada,  
desnuda y atarantada.

DON LOPE.— La voluntad se reciba.

(*Baños*, pp. 254-255, vv. 2097-2117)

Sobre esta limitación del ajuar escénico de los actores primitivos del teatro pastoril destaca el aumento y perfeccionamiento en época de Navarro (de “un costal de vestidos” a “cofres y baúles”), pero es muy importante el dato que nos ofrece sobre técnica actoral —a ello vuelvo con detalle después— al quitarle al actor barbas postizas, que le obligaba a representar *a cureña rasa*, es

decir, ‘sin defensa, cubierta o abrigo’ (DRAE), con todo lo que ello significa para las técnicas de caracterización por parte del actor:

Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.

(“Prólogo” a *Ocho comedias*, p. 9)

De las funciones espectaculares del vestido, a la vez que de su papel para que la comedia cumpla con el principio de la propiedad, nos informa un interesante texto del *Coloquio de los perros*, que, de nuevo, deja entrever los entresijos económicos de esta empresa del ocio, ahora en la oposición de intereses del poeta y del autor de comedias:

[...] y díjole: “¿Habéis acabado la primera jornada?” “Ahora le di fin —respondió el poeta—, lo más gallardamente que imaginarse puede.” “¿De qué manera?”, preguntó el segundo. “De ésta —respondió el primero—: sale Su Santidad el Papa vestido de pontifical, con doce cardenales, todos vestidos de morado, porque cuando sucedió el caso que cuenta la historia de mi comedia era tiempo de *mutatio caparum*, en el cual los cardenales no se visten de rojo, sino de morado; y así, en todas maneras conviene, para guardar la propiedad, que estos mis cardenales salgan de morado; y éste es un punto que hace mucho al caso para la comedia, y a buen seguro dieran en él, y así hacen a cada paso mil impertinencias y disparates. Yo no he podido errar en esto, porque he leído todo el ceremonial romano, por sólo acertar en estos vestidos.” “Pues, ¿de dónde queréis vos —replicó el otro— que tenga mi autor vestidos morados para doce cardenales?” “Pues si me quita uno tan sólo —respondió el poeta—, así le daré yo mi comedia como volar. ¡Cuerpo de tal! ¿Esta apariencia tan grandiosa se ha de perder? Imaginad vos desde aquí lo que parecerá en un teatro un Sumo Pontífice con doce graves cardenales y con otros ministros de acompañamiento que forzosamente han de traer consigo. ¡Vive el cielo que sea uno de los mayores y más altos espectáculos que se haya visto en comedia, aunque sea la del *Ramillete de Daraja!*”

Aquí acabé de entender que el uno era poeta y el otro comediante. El comediante aconsejó al poeta que cercenase algo de los cardenales, si no quería imposibilitar al autor el hacer la comedia. A lo que dijo el poeta que le agradeciesen que no había puesto todo el cóncave que se halló junto al acto memorable que pretendía traer a la memoria de las gentes en su felicísima comedia. Rióse el recitante, y dejóle en su ocupación por irse a la suya, que era estudiar un papel de una comedia nueva.

(*Coloquio de los perros*, pp. 311-312)

También al *attrezzo* de las compañías de títeres se refiere un personaje cervantino, negativamente:



De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas; en resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino.

(*Licenciado Vidriera*, pp. 133-134)

En la de actor, como en toda profesión, hay unas técnicas de oficio, precisamente de lo que menos sabemos, que se aprenden, se ejercitan, llegando a distinto grado de maestría y perfección. Pero requiere también unas especiales características personales, una dotación previa, que en el poeta —en el debate de platonismo y aristotelismo en los teóricos del momento— sería la oposición, simplificada, inspiración/reglas. Nos interesa conocer qué nos aportan los textos cervantinos sobre estas características, para incorporarlo, en complemento y contraste, a lo que la crítica va agavillando de distintas fuentes.

Belleza, buen talle se ponderan, de modo general, en la profesión de farsantes, con particular detención en las actrices, como veremos. Además, la lengua suelta y la buena memoria destacan entre los “requisitos que un farsante ha de tener”, como se dice en el conocido y tantas veces citado pasaje de *Pedro de Urdemalas*:

PEDRO.— Sé todo aquello que cabe  
en un general farsante:  
sé todos los requisitos  
que un farsante ha de tener  
para serlo, que han de ser  
tan raros como infinitos.  
De gran memoria, primero;  
segundo, de suelta lengua;  
y que no padezca mengua  
de galas es lo tercero.  
Buen talle no le perdono,  
si es que ha de hacer los galanes...

(*Pedro de Urdemalas*, p. 712, vv. 2894-2905)

En ello se abunda en el *Licenciado Vidriera*:

—Así será verdad —replicó Vidriera—; pero lo que menos ha menester la farsa es personas bien nacidas; galanes sí, gentiles hombres y de expeditas lenguas.

(*Licenciado Vidriera*, p. 134)



En especial se pondera la belleza en las actrices y la gallardía y bizarría en los actores:

Acabada la comedia, desmenuzaron las damas la hermosura de Auristela parte por parte, y hallaron todas un todo a quien dieron por nombre Perfección sin tacha, y los varones dijeron lo mismo de la gallardía de Periandro, y de recudida se alabó también la belleza de Constanza y la bizarría de su hermano Antonio.

(*Trabajos de Persiles*, p. 287)

Todavía en esta misma obra se insiste en la belleza de la comedianta, por encima de otras virtudes, asociada a la importante función del vestido —recuérdese lo que se dijo más arriba— en el camino que va de la gravedad a la comicidad, como corresponde al sentido de la tragicomedia de pasar de las risas a las lágrimas, aunque en las compañías de título hubiera actrices especializadas para los distintos papeles:

Digo, en fin, que este poeta, a quien la necesidad había hecho trocar los Parnasos con los mesones y las Castalias y las Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas, fue el que más se admiró de la belleza de Auristela, y al momento la marcó en su imaginación y la tuvo por más que buena para ser comedianta, sin reparar si sabía o no la lengua castellana. Contentóle el talle, diole gusto el brío, y en un instante la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistióla de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad de que no la vistiese, y en todas se le representó grave, alegre, discreta, aguda y sobremanera honesta: extremos que se acomodan mal en una farsanta hermosa.

(*Ibidem*, p. 284)

El pasaje ya citado de *Pedro de Urdemalas* nos mostraba alguno de los requisitos que ha de tener el actor, destacando la buena memoria, como debía ser por la variedad de papeles en el ritmo de cambio de cartelera, que obligaba a los actores a encerrarse en casa para “estudiar un papel de una comedia nueva” (*Coloquio de los perros*, p. 312). Es fundamental porque en boca de Pedro tenemos uno de los más importantes y sugestivos testimonios de la técnica actuarial, de la que, como he dicho, tanto nos falta por conocer:

PEDRO.— [...] no afectado en ademanos,  
ni ha de recitar con tono.  
Con descuido cuidadoso,  
grave anciano, joven presto,  
enamorado compuesto,  
con rabia si está celoso.



Ha de recitar de modo,  
con tanta industria y cordura,  
que se vuelva en la figura  
que hace de todo en todo.  
A los versos ha de dar  
valor con su lengua experta,  
y a la fábula que es muerta  
ha de hacer resucitar.  
Ha de sacar con espanto  
las lágrimas de la risa,  
y hacer que vuelvan con [p]risa  
otra vez al triste llanto.  
Ha de hacer que aquel semblante  
que él mostrare, todo oyente  
le muestre, y será excelente  
si hace aquesto el recitante.

(*Pedro de Urdemalas*, pp. 712-713, vv. 2906-2927)

Cuando tan poco sabemos de la técnica actoral, hay que decir que es éste uno de los más sugestivos textos sobre ella, y consecuentemente, varias veces citado. Además de las “características naturales” del actor, que ya hemos visto, se recogen precisas y muy valiosas indicaciones sobre la “recitación”, destacando una cierta forma de “verismo” (“que se vuelva en la figura/ que hace de todo en todo”), al dar vida a la variedad de papeles de la tragicomedia (anciano, joven enamorado...) con la “naturalidad” que puede significar ese “descuido cuidadoso”, puede que subrayado por el rechazo de la afectación en ademanes y de la recitación “con tono”. Claro que no sabemos si en ese dar valor a los versos y resucitar la fábula muerta puede esconderse algún tipo de hiperactuación, que, en todo caso, parece que no apoyan las otras afirmaciones.

De acuerdo con el sentido de la tragicomedia —aunque había actores especializados para lo serio y lo cómico— se apunta en el pasaje comentado la necesidad de pasar de las lágrimas a la risa y de nuevo al llanto, con todo lo que ello significa de variedad de registros para la técnica actoral.

Importante es para entender los mecanismos de comunicación del actor, la capacidad de “conmover”, de influir emotivamente sobre el público, lo que se señala sobre la función que ha de cumplir el rostro del actor: “[...] que aquel semblante / que él mostrare, todo oyente / le muestre [...]”. Pero, por desgracia, no se nos dice de qué modo había que hacerlo, aunque ya vimos el reto que significaba el representar “a cureña rasa”, sin aditamentos ni máscaras que ayudaran al efecto. Para la interpretación de este texto cervantino, fundamental, han de verse los estudios de Oehrlein y Rodríguez Cuadros citados en “Breve noticia bibliográfica”.



Ese “verismo”, que ya he comentado, en su función de dar vida a la fábula, podía llegar al extremo que nos relata Berganza en la “viva” representación de un entremés, aunque, claro, la alusión hay que entenderla en el sentido de la novela:

BERGANZA.— Sea así, y escucha. Con una compañía llegué a esta ciudad de Valladolid, donde en un entremés me dieron una herida que me llegó casi al fin de la vida; no pude vengarme, por estar enfrenado entonces, y después, a sangre fría, no quise: que la venganza pensada arguye crueldad y mal ánimo.

(*Coloquio de los perros*, p. 315)

Con todo, es importante lo que nos dice el personaje de la novelita sobre formas de representar género tan importante en la recepción teatral como era el entremés:

Yo, de corrido, ni pude ni quise seguirle; y acertélo, a causa que el autor me hizo tantas caricias que me obligaron a que con él me quedase, y en menos de un mes salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas. Pusieronme un freno de orillos y enseñaronme a que arremetiese en el teatro a quien ellos querían; de modo que como los entremeses solían acabar por la mayor parte a palos, en la compañía de mi amo acababan en zuzarme, y yo derribaba y atropellaba a todos, con que daba que reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño. ¡Oh Cipión, quién te pudiera contar lo que vi en ésta y en otras dos compañías de comediantes en que anduve!

(*Ibidem*, pp. 314-315)

Por fin, una dato curioso sobre las complejas relaciones representación-vida en el XVII en el modo de cantar y bailar un romance:

De tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar. Pidiéronle los mozos, y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance; él dijo que como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantarían, y que para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando, y no otra cosa.

Había entre los mozos de mulas bailarines, y entre las mozas, ni más ni menos. Mondó el pecho Lope, escupiendo dos veces, en el cual tiempo pensó lo que diría, y como era de presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima corriente de improviso comenzó a cantar de esta manera:

Salga la hermosa Argüello,  
moza una vez, y no más,  
y haciendo una reverencia,  
dé dos pasos hacia atrás.

(*La ilustre fregona*, p. 77)

### EDICIONES CITADAS

- AVALLE-ARCE, J. B. (ed.), *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982.  
———, *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1969.  
GAOS, V. (ed.), *Viaje del Parnaso*, Madrid, Castalia, 1974.  
RIQUER, M. de (ed.), *Quijote*, Barcelona, Planeta, 1975.  
SEVILLA, F. y A. REY (ed.), *Teatro* (Prólogo y comedias), Barcelona, Planeta, 1987.  
YNDURAIN, F. (ed.), *Teatro* (Entremeses), Madrid, Atlas, BAE, 1962.

### BREVE NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

Como queda dicho, interesa aquí básicamente ofrecer los datos cervantinos sobre el actor, renunciando al contraste de opiniones o de los datos apartados, aunque después haré referencia a la bibliografía específica sobre el actor del XVII español. Tampoco es pertinente aquí la referencia concreta a las características, evolución, épocas, relación con Lope ..., del teatro cervantino, tratado ampliamente por la crítica (Cotarelo, Casaldueiro, Marrast, Buchanan, Canavaggio, Zimic, García Martín, Johnson, De la Granja, etc.) y a sus editores (Schevill-Bonilla, Herrero, Valbuena Prat, Ynduráin, Asensio, Canavaggio, Sevilla-Rey, etc.). Especialmente útil es la edición citada de F. Ynduráin para referencia y valoración de los textos cervantinos que tratan sobre teatro, y la de Sevilla-Rey para la relación de teoría y evolución dramática. Textos cervantinos sobre poesía, novela y teatro pueden verse en AA.VV., *Cervantes. Cultura literaria*, Alcalá, C. E. Cervantinos, 1997. Por otra parte, de referencias a teatro y vida teatral en la prosa de ficción trata H. Recoules: "Les allusions au théâtre et la vie théâtrale dans le roman espagnol de la première moitié du XVIIe siècle", *Dramaturgie et société*, ed. J. Jacquot, París, CNRS, 1968, pp. 133-148, que cita, entre otros, textos cervantinos. De las "ideas" de Cervantes sobre teatro, en los diversos aspectos que lo integran trato en mi "La historia del teatro según Cervantes", en un volumen colectivo, en prensa, de la Universidad de Montreal (Canadá).

Estudios sobre teoría teatral cervantina son pertinentes, pero no contrasto aquí, expresamente, sus opiniones: H. J. Chaytor, *Dramatic Theory in Spain* [...], Cambridge, C. U. Press, 1925; R. del Arco, "Cervantes y la farándula", *BRAE*, XXXI (1951), pp. 311-330; B. W. Wardropper, "Cervantes' Theory of the Drama", *MPh*, LII (1955), pp. 217-225; "Teoría literaria (de Cervantes)", en *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 292-322; J. Vellón, "El problema del actor en Cervantes: una versión desde la preceptiva neoclásica", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 3-4 (1993-94), pp. 112-129.

En cuanto al actor, que es lo pertinente, hay que decir que se conoce más de la estructura profesional (contratos, compañías, organización económica, seguridad social...) que de los modos y técnicas de actuación. Los estudios de Pérez Pastor, Rodríguez Marín, Rennert, Varey, Shergold, De la Granja, García, etc., han contribuido a ello, y



son pertinentes estudios sobre escenografía o de alcance más general, como los de Ruano, Egido, Rodríguez de Ceballos y un largo etcétera que incluye, también, algunas historias del teatro. Sobre los modos y técnicas del actor, que es lo que nos interesa especialmente, no es mucho lo que hay y falta un gran camino por recorrer, aunque existen importantes trabajos en curso. Habría que citar el estudio de J. M. Rozas (“Sobre la técnica del actor barroco”, en *II Jornadas de Teatro Clásico Español*, coordinador F. Ruiz Ramón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 91-106) y algún libro colectivo: *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J. M. Díez Borque, Londres, Tamesis Books, 1989; *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, coord. E. Rodríguez, Valencia, Universitat de València, 1997; y es pertinente la bibliografía que en ellos se recoge. El libro de J. Oehrlein (*El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993), aunque se centra en aspectos de estructura y organización profesional, incide en cuestiones pertinentes de vestuario, arte del actor..., y comenta, por ejemplo, el significado de los versos de *Pedro de Urdemalas*, que cito más arriba. Sin duda, el camino es largo, pero merece la pena el esfuerzo.

Redactadas las páginas que anteceden y esta *Breve noticia bibliográfica*, veo anunciado en Oferta de pre-publicación de Editorial Castalia (válida hasta 30 de noviembre de 1998) el libro de E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*, que, obviamente, no he podido consultar, pero, sin duda, será decisivo y fundamental. Por otra parte, me llega noticia de otro estudio muy recientemente publicado, pero que no he podido ver todavía: J.Oehrlein, “Las compañías de título: Columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época”, en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Ch. Strosetzki, Francfort, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 246-262.