

Las escrituras de compraventa de comedias y la profesionalización de los dramaturgos en los Siglos de Oro

ALEJANDRO GARCÍA REIDY
Duke University

Gracias a la labor de investigación realizada desde hace ya más de un siglo por los estudiosos del teatro áureo español en diferentes archivos, actualmente contamos con un rico caudal de documentación publicada relativa a la práctica teatral en la España de los siglos XVI y XVII¹. Esta documentación, mayoritariamente de carácter notarial, comprende multitud de contratos, obligaciones, conciertos y escrituras de distinta naturaleza, y supone un *corpus* fundamental para comprender múltiples aspectos del teatro áureo. Entre esta documentación teatral existe un grupo de escrituras con unas características particulares: se trata de escrituras de compraventa de comedias mediante las cuales se legalizaba que un dramaturgo vendiera a un autor de comedias una o varias de sus obras teatrales para que las representara con su compañía. La importancia de este *corpus* documental es doble: por una parte, porque sólo se ha conservado un reducido número de este tipo de escrituras; por otra parte, porque documentan de primera mano los inicios de la profesionalización de la escritura teatral que tuvo lugar en los siglos XVI y XVII con la aparición de poetas que comerciaban con sus obras teatrales. Pese a su importancia, estas escrituras no han merecido hasta la fecha un estudio específico que dé cuenta de sus principales características ni se han considerado en detalle al estudiar el aspecto socioeconómico del teatro áureo.

1. El presente trabajo se ha beneficiado de mi vinculación a varios proyectos de investigación: los proyectos *Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e Instrumentos de Investigación* y *Las comedias y sus representantes. Base de datos de las comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación con los respectivos números de referencia CSD2009-00033 y FFI2008-00813; así como el proyecto *Manos Teatrales: An Experiment in CyberPaleography*, dirigido por Margaret R. Greer (Duke University).

Las décadas finales del siglo XVI suponen en España el período de consolidación definitiva y expansión del teatro comercial, como refleja la construcción de los primeros espacios destinados exclusivamente a representaciones teatrales y la aparición de compañías profesionales. Es también en este período cuando se afianza la división y especialización del trabajo en el ámbito del teatro comercial, con la diferenciación entre quienes escriben las obras teatrales –los dramaturgos– y quienes las representan –los actores–. En el marco de este fenómeno social y cultural, las escrituras de compraventa de comedias suponen un testimonio fundamental para entender diversos aspectos de este proceso de profesionalización de la escritura dramática y de las relaciones que se establecieron entre poetas y actores. La importancia de estos testimonios es especialmente evidente si tenemos en cuenta que la mayoría de escrituras de este tipo conservadas pertenecen a etapas tempranas de la consolidación del teatro comercial.

Gracias al *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*², proyecto de investigación del que formo parte y que ha supuesto el tratamiento informatizado de unas trescientas fuentes documentales, hoy contamos con una herramienta que permite delimitar con garantías el *corpus* de estas escrituras de compraventa de comedias y contextualizarlas adecuadamente en la práctica teatral de la época. Conocemos actualmente cinco escrituras de esta naturaleza, junto con algunos documentos más (principalmente cartas de pago) que no son propiamente escrituras de compraventa de comedias, aunque derivan de una venta de obras teatrales. Si bien el número puede resultar a primera vista relativamente insignificante en el conjunto de documentos teatrales conservados, precisamente su rareza los convierte en testimonios aún más preciosos sobre las relaciones profesionales entre dramaturgos y actores. En el caso del teatro clásico inglés, por ejemplo, sólo tenemos noticia indirecta de las cláusulas de dos contratos de esta naturaleza gracias al pleito que a principios de 1640 entabló la compañía de Salisbury Court con el dramaturgo Richard Brome (Haaker, 1968).

Recojo en el siguiente cuadro la lista de escrituras de compraventa de comedias conocidas, indicando los datos fundamentales de las mismas:

Fecha	Dramaturgo	Compañía	Comedias vendidas	Fuente
5-III-1585	Miguel de Cervantes	Gaspar de Porres	<i>La confusa</i> <i>El trato de Constantinopla y muerte de Celín</i>	Sliwa (1999: 130-131)
5-IX-1592	Miguel de Cervantes	Rodrigo Osorio	«seis comedias»	Sliwa (1999: 256-257)
20-VI-1593	Damián Salucio	Nicolás de los Ríos	<i>El relincho</i>	Caparrós (1987: 290-291)
27-XII-1602	Agustín Castellanos	Pedro de Morales	<i>El agravio venturoso</i>	San Román (1935: 69-70)
2-III-1633	Rodrigo de Herrera	Juan Martínez	<i>Castigar por defender</i>	Pérez Pastor (1901: 232)

2. Ferrer Valls (2008). Todas las noticias sobre documentación teatral que cito en este trabajo han sido recopiladas gracias a esta base de datos.

Comenzaré señalando que estas escrituras comparten un núcleo de datos común (nombres de quienes venden y compran las obras, textos vendidos, valoración económica de la(s) obra(s) y forma de pago), pero difieren en los detalles –a veces sustancialmente– y en las cláusulas adicionales. Si atendemos a los datos esenciales, observamos que entre poetas y autores se establecía un compromiso profesional concreto, que consistía en la venta puntual de una o varias comedias. En algunos casos, los dramaturgos vendían una comedia ya escrita, que pasaba enseguida a manos de una compañía; en otros casos, el poeta se comprometía a entregar las comedias en un futuro próximo. En las escrituras firmadas por Salucio del Poyo y Rodrigo de Herrera, por ejemplo, los poetas entregaron a las compañías sus respectivas obras en el momento de la firma del contrato, el cual marcaba a su vez el final de la relación profesional entre las dos partes implicadas.

En cambio, en el contrato que Cervantes firmó con Porres, el escritor alcalaíno se comprometió a entregarle *La confusa* en el plazo de quince días, mientras que para *El trato de Constantinopla* se fijaba un plazo de más de un mes desde la firma de la escritura. Esto apunta a que, en la fecha del contrato, Cervantes no había terminado las obras, aunque su composición estaría muy avanzada. Más llamativo es el caso de la escritura que el mismo Cervantes firmó con Osorio en 1592, pues en el momento de la firma el escritor alcalaíno todavía no había concluido ninguna de las seis comedias que se comprometía a vender y no se fijó plazo alguno para que Cervantes entregase los textos: «yo tengo de ser obligado y me obligo de componer, desde hoy en adelante, y entregaros, en los tiempos que pudiere, seis comedias, de los casos y nombres que a mí me pareciere, para que las podáis representar» (Sliwa, 1999: 256). Esta escritura revela que la relación profesional de Cervantes y Osorio se proyectaba hacia un plazo de tiempo que podía ser razonablemente largo, por cuanto dependía del ritmo de producción de Cervantes (de hecho, las circunstancias personales del escritor impidieron que cumpliera su parte del trato). También la escritura firmada por Agustín Castellanos fijaba en un mes el plazo que el poeta tenía para entregar el texto de *El agravio venturoso*, lo que invita a pensar que la obra todavía estaba por terminar en la fecha de la que se firmó el acuerdo. Estos datos muestran cómo las relaciones entre dramaturgos y compañías se ceñían a una venta específica, sin llegar a establecerse una vinculación profesional estable y exclusiva entre ambas partes, como sí que sucedió, por ejemplo, en el caso del teatro inglés, donde algunos dramaturgos fueron contratados para trabajar en exclusiva para una determinada compañía durante períodos largos de tiempo. No obstante, sabemos que, en la práctica, algunos dramaturgos mantuvieron duraderas relaciones profesionales con ciertas compañías³. Un detalle interesante que revelan las escrituras es el hecho de que, en ocasiones, las obras estaban inconclusas en el momento de formalizar la venta, lo que responde al carácter dinámico del teatro comercial barroco: por un lado, los autores necesitaban reponer constantemente sus repertorios, por lo que les convenía contratar la compra de comedias de cara al futuro próximo; por otro lado, este modo de proceder garantizaba a

3. Como ejemplo de la complejidad que podían llegar a tener las relaciones profesionales entre poetas y actores, véase mi estudio sobre las relaciones que Lope de Vega mantuvo con diferentes compañías a lo largo de casi cincuenta años.

los poetas que su trabajo no sería en balde y que sus comedias tendrían salida inmediata en el mercado al terminarlas.

Junto con la especificación de las obras vendidas y los plazos de entrega, las condiciones económicas constituyen el eje central de estas escrituras. Después de todo, la profesionalización supone precisamente la venta del trabajo artístico y la transformación de la escritura literaria en una fuente de ingresos para el poeta dramático; de ahí que en estas escrituras se dedique bastante espacio a fijar las cláusulas económicas. Salvo en el caso de una de las escrituras, sobre la que enseguida me detendré, el resto de documentos estipulan que el autor de la compañía pagaría una cantidad fija de dinero al dramaturgo por la compra de sus obras y esta práctica es la que dominó durante el período áureo. El precio que cobraron los dramaturgos por la venta de sus comedias fluctúa en cada escritura⁴, aunque la cantidad de 500 reales por comedia que se cita habitualmente sigue siendo un buen punto de referencia para las primeras décadas del siglo XVII. Más interesante es constatar que en todos los casos el autor pagaba las comedias a plazos: Porres adelantó el precio de una comedia en la firma del contrato, estipulándose la entrega del resto cuando recibiera las dos obras, mientras que Osorio se comprometió a pagar a Cervantes en el plazo de ocho días desde el estreno de cada una de las seis comedias comprometidas. Por su parte, Agustín Castellanos recibiría su pago en dos plazos dentro de las tres semanas siguientes a la venta de su comedia⁵. En el caso de la escritura de Juan de Herrera, por último, se estipuló que Juan Martínez pagaría al poeta 700 reales en tres plazos: 200 de ellos al firmar la escritura (2 de marzo), 100 reales en Pascua (27 de marzo) y el resto el 15 de junio (Pérez Pastor 1901: 232). Esta práctica responde al funcionamiento habitual de las compañías profesionales, cuyos ingresos inestables les obligaban a vivir en un continuo endeudamiento y postergación de pagos⁶.

Ahora bien, la escritura que Salucio del Poyo firmó con Nicolás de los Ríos en 1592 ofrece una interesante diferencia en relación con las condiciones económicas. Frente a las restantes escrituras, en ésta no se fijó una cantidad de dinero en pago por *El relincho*, sino que se estableció que el autor daría al dramaturgo «el segundo día que representare la dicha comedia y todo lo que en él se ganare, sacando las costas de casa y tablado y chirimías» (Caparrós Esperante, 1987: 290). Es decir, que el dramaturgo obtendría como pago por su texto el dinero de la recaudación del segundo día de representación de la obra, deducidos los gastos básicos. Se trata del único caso que conozco de esta práctica en España, la cual también parece que fue excepcional en el caso del teatro clásico inglés, como ha estudiado Bentley (1971: 88-110). Esta cláusula era menos favorable para el dramaturgo que el pago de una cantidad fija, pues el precio que recibiría por la come-

4. Se estableció el pago de 220 reales por comedia en la escritura que Cervantes firmó con Porres; de 550 reales en la que el mismo firmó con Osorio; 420 reales recibió Agustín Castellanos por su comedia, mientras que Rodrigo de Herrera, ya entrado el siglo XVII, recibió 700 reales por la venta de una obra.

5. Contamos también con una carta de pago por valor de 480 reales, fechada en Toledo el 11 de diciembre de 1602, que hizo el autor Antonio de Villegas a Agustín Castellanos como segundo plazo del pago por la compra de su comedia *El invencible alcaide de Toledo*, valorada en 720 reales (San Román, 1935: 67-68).

6. Por ejemplo, la actriz María de Córdoba, *Amarilis*, declaró en el testamento que hizo en 1630 que debía 800 reales a Juan Pérez de Montalbán por una comedia que había escrito, y que el poeta tenía una serie de bienes de la actriz como garantía de este pago (Rojo Vega, 1999: 297-299).

dia dependía de los beneficios que ésta produjera en una representación concreta y la afluencia del público nunca es previsible. Optar a los ingresos obtenidos por el segundo día que se representase la comedia era, con todo, la mejor oferta a la que podría optar un dramaturgo en este tipo de contratos (dejando aparte el día del estreno), dado que la lógica del mercado apunta a que el número de asistentes al teatro descendería con cada representación hasta que la ausencia de público forzara a la compañía a estrenar una nueva obra. Además, hay que tener en cuenta que probablemente un contrato de estas características sólo podría firmarse cuando tanto el dramaturgo como el autor de comedias se encontraran en la misma ciudad, de manera que el poeta pudiese cerciorarse de que donde el pago se ajustaba a la asistencia real del público. No sabemos cuánto dinero pudo reportar finalmente a Salucio del Poyo la venta de *El relincho* a Ríos, aunque probablemente fue bastante superior a los 150 reales que el autor tendría que pagar al poeta en el caso de no representar la obra dentro del plazo establecido. Será interesante, a medida que salgan a la luz más escrituras de compraventa de comedias, comprobar si este tipo de cláusulas económicas que vinculaban el precio de venta de una comedia a los ingresos por representación se emplearon en más ocasiones o si el caso aquí documentado constituye una excepción a la práctica habitual de la época.

He señalado que una parte fundamental de estas escrituras está destinada a fijar las condiciones económicas de la venta. No obstante, estos documentos notariales también nos ofrecen algunos detalles respecto a otro aspecto fundamental de la profesionalización de los dramaturgos: el de la gestión de los derechos sobre la obra teatral. Como señala Loewenstein (1985: 102), un texto teatral sólo adquiriría valores abstractos de propiedad susceptibles de protección legal en el momento en el que una compañía profesional compraba un manuscrito a un dramaturgo, pues era en ese preciso momento cuando se convertía en una mercancía («mercadería vendible», en palabras de Cervantes) que poseía un valor económico (el cual había que proteger) y cuya venta podía registrarse ante escribano público. Se generaba así un propietario legal (el autor que pagaba por la comedia), el cual se arrogaba derechos sobre el texto que había comprado para proteger su inversión: el derecho a representar la obra en exclusividad y el derecho a controlar las copias que se hicieran de la misma. Dan cuenta de estos derechos, por ejemplo, las noticias que poseemos de pleitos que diversos autores entablaron para impedir que compañías rivales representaran obras que formaban parte de sus repertorios o –de forma indirecta– la aparición de memoriones que sorteaban esta exclusividad reconstruyendo de memoria un texto teatral representado para luego venderlo a una compañía rival.

En el caso de las escrituras de compraventa conocidas, encontramos articulados expresamente estos derechos en dos ocasiones. Así, Salucio del Poyo se comprometió con Nicolás de los Ríos a que no entregaría ninguna copia de *El relincho* a otra persona bajo pena de devolución del dinero cobrado y una indemnización adicional: «Damián del Poyo se obligó que la dicha comedia no la dará a otra persona en ningún tiempo, so pena de volvelle [a Nicolás de los Ríos] el dinero que por ella le hubiere dado, con más las costas que se le recrecieren al dicho Nicolás de los Ríos daños y menoscabos» (Caparrós Esperante, 1987: 291). En el caso de la escritura que Cervantes firmó con Porres en 1585, se fija un período de dos años de exclusividad para el autor de comedias:

no daré ni entregaré las dichas dos comedias de suso declaradas, él ni otra persona por mí, a ningún autor de comedias destes reinos ni fuera dellos dentro de dos años cumplidos primeros siguientes (Sliwa, 1991: 131).

Dicha cláusula implica que, tras los dos años desde la fecha de la venta, los derechos sobre las obras revertirían sobre el escritor alcalaíno, lo que, en la práctica, se concretaría en la posibilidad de sacar nuevas copias y venderlas a otras compañías que estuvieran interesadas en incluirlas en sus repertorios. Rodrigo Osorio, al aceptar esta cláusula, consideraba que este plazo de exclusividad era suficiente para recuperar el dinero invertido en los textos y obtener ganancias antes de que otras compañías rivales pudieran tener acceso a las comedias. El dato es interesante porque revela que, en los albores del teatro comercial, no siempre había una presión tan grande por parte de los autores para poseer en exclusiva una determinada obra durante un largo período de tiempo, como sí que sucedió con el paso de los años⁷. Quizá en 1585 la existencia de un número relativamente pequeño de compañías profesionales (con la menor competencia que ello suponía) y el hecho de que la imprenta todavía no fuera un medio de difusión teatral contribuyeron a que las compañías accedieran a perder la exclusividad sobre un texto comprado mucho antes de lo que posteriormente sería lo habitual.

Al mismo tiempo, nos encontramos con que en alguna ocasión se establecían cláusulas que, en la práctica, limitaban el uso que las compañías podían hacer de un determinado texto. Así sucede en la escritura por la que Castellanos vendió a Gabriel Vaca *El agravio venturoso*, donde se estipula que era condición «que la dicha comedia la habéis de representar vos [*sc.*, Gabriel Vaca] y Pedro de Morales y Mariana Vaca, su mujer, y su compañía, y si otra compañía alguna la representare, otro que vos, me habéis de dar cincuenta ducados más por ella, los cuales me habéis de dar el día que la representare otro» (San Román, 1935: 70). Dicha cláusula restringe el uso de la comedia por parte de Vaca y la compañía de la que formaba parte (en la que Pedro de Morales ejercía *de facto* como cabeza de la formación, según testimonian noticias de 1603) al penalizarse severamente el que se vendiera o entregara la comedia a otra compañía. Sin embargo, esta cláusula no debe entenderse como una prohibición total a que la comedia pudiera pasar de la compañía de Morales a otra, algo irrealizable teniendo en cuenta la movilidad que en la época tenían los textos dramáticos entre repertorios de diferentes compañías. Más bien, hay que pensar que la restricción se ciñe al estreno de la obra. De hecho, encontramos seguidamente en la escritura que Vaca afirmaba que «me obligo de la representar yo y la dicha mi compañía primero que otra compañía ninguna, so pena de le pagar los dichos cincuenta ducados más por ella» (San Román, 1935: 70). La compañía a la que pertenecía Vaca se comprometía a estrenar la comedia, sin que ello supusiera que posteriormente la formación no pudiera disponer libremente del texto sin contravenir lo firmado. Quizá con esta cláusula Castellanos quiso asegurarse de que su obra fuera estrenada por

7. Sabemos, por ejemplo, que Agustín Moreto vendió a mediados del siglo XVII cuatro de sus comedias al autor Gaspar Fernández de Valdés, cediéndole el uso exclusivo de los textos durante diez años (Agulló y Cobo, 1983: 108).

una compañía que merecía su confianza y de que no fuera vendida antes de su estreno a otra con un *caché* menor, con la que el público asociaría la obra. La ausencia de más detalles en la escritura y, sobre todo, la inexistencia de otros casos similares impiden arrojar más luz sobre el alcance exacto de esta cláusula⁸.

Ya he indicado que el número de escrituras de compraventa conservadas palidece al lado del volumen total de documentación teatral que se conoce o si consideramos el número de transacciones que tuvieron lugar entre dramaturgos y representantes. No conservamos, por ejemplo, ningún contrato de compraventa relativo a Lope, Calderón u otro gran dramaturgo barroco. ¿Significa esto que no siempre se legalizaba ante notario la venta de comedias? Lo cierto es que es difícil ofrecer una explicación definitiva. Por un lado, quizá el número limitado de escrituras conocidas se deba a su propia naturaleza notarial y la mayoría se haya perdido o todavía no haya sido exhumada por los investigadores. Esta explicación tiene el inconveniente de que el estado actual de documentación teatral publicada invitaría a pensar que habrían salido a la luz muchas más escrituras de esta naturaleza. Por otro lado, también cabe la posibilidad de que dramaturgos y compañías no siempre pasaran por este trámite legal, especialmente en el caso de dramaturgos consagrados, cuya estrecha relación profesional –a veces de verdadera amistad– con los autores a los que vendían sus obras podían hacer innecesarios estos contratos. En todo caso, estas circunstancias tampoco explicarían la ausencia de tantas escrituras de compraventa. No olvidemos que estos documentos ofrecían garantías legales a las dos partes implicadas en la compraventa, garantías especialmente importantes si surgían disputas acerca de la propiedad de una determinada comedia, por lo que tanto a los autores como a los poetas les interesaba registrar legalmente una venta. A falta de más datos, la explicación más verosímil se halla a medio camino: posiblemente hay escrituras similares a la espera de ser recuperadas y quizá no siempre se firmaron escrituras dependiendo del tipo de relación que mantenían dramaturgos y autores de comedias o las condiciones en las que se realizaba la venta.

En conclusión, las escrituras de compraventa de comedias constituyen un *corpus* documental sumamente interesante por los detalles que ofrecen acerca de las relaciones profesionales que se fraguaron desde finales del siglo XVI entre compañías y dramaturgos, tanto en aspectos de pura transacción económica como en aquellos que se adentran en el ámbito de la propiedad legal e intelectual del texto dramático. Se trata de documentos que, lejos de ser meras y mudas certificaciones legales, nos dicen mucho de la riqueza en las relaciones que mantuvieron poetas y compañías, y nos abren nuevas perspectivas, no siempre consideradas por los investigadores, acerca del complejo fenómeno de la profesionalización de los dramaturgos en los Siglos de Oro.

8. Es posible incluso que se fijaran límites respecto a dónde podía representarse una determinada obra. Sabemos por un pleito que Castellanos vendió a Alonso de Heredia *La descendencia de los Condes de Orgaz* «para que la representase en esta ciudad», cosa que hizo la compañía «algunos días». No obstante, al no satisfacer el pago de la obra, Castellanos vendió otra copia de la misma obra a Antonio de Granados «para que la representase donde quisiese» (San Román, 1935: 61-62). Dado que no conservamos las respectivas escrituras de compraventa, es imposible determinar el alcance concreto de posibles cláusulas que en ellas pudieran haber figurado referentes a lugares donde se podía representar la obra.

Bibliografía

- AGULLÓ Y COBO, M. (1983): «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)», en VV. AA., *El teatro en Madrid, 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 84-135.
- BENTLEY, G. E. (1971): *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time*, Princeton, Princeton University Press.
- CAPARRÓS ESPERANTE, L. (1987): *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*, Salamanca, Universidad de Valladolid – Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca.
- FERRER VALLS, T. (dir.) (2008): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger
- GARCÍA REIDY, A. (2009): «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en Xavier Tubau (ed.), «*Aún no dejó la pluma*». Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona.
- HAAKER, A. (1968): «The Plague, the Theater and the Poet», en *Renaissance Drama, new series*, I, pp. 283-306.
- LOEWENSTEIN, J. (1985): «The Script in the Marketplace», en *Representations*, 12, pp. 101-114.
- PÉREZ PASTOR, C. (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.
- ROJO VEGA, A. (1999): *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- SAN ROMÁN, Fco. de B. (1935): *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imp. Góngora.
- SLIWA, K. (1999): *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Pamplona, EUNSA.