

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 10

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)

editado por
Luigi Giuliani y Victoria Pineda



Edizioni
Ca' Foscari



«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

10



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

«**Entra el editor y dice**»: **ecdótica y acotaciones teatrales** **(siglos XVI y XVII)**

editado por
Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2018

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)
Luigi Giuliani, Victoria Pineda (editado por)

© 2018 Luigi Giuliani, Victoria Pineda per il testo | para el texto

© 2018 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | para la presente edición



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2018 | 1a edición diciembre 2018

ISBN 978-88-6969-304-5 [ebook]

ISBN 978-88-6969-305-2 [print]



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Il presente volume è stato pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari Venezia nell'ambito del progetto PRIN 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII) / Editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2018. — 352 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 10). — ISBN 978-88-6969-305-2.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-305-2/>

DOI 10.30687/978-88-6969-304-5

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)

editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Sumario

Presentación o Loa

Luigi Giuliani, Victoria Pineda 7

Herramientas embotadas

Lachmann y las acotaciones

Luigi Giuliani 11

La edición de las acotaciones

El caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega

Javier Rubiera 29

La acotación como texto

Con ejemplos de Lope de Vega

Gonzalo Pontón 69

Lope ante la puesta en escena

Las acotaciones en las comedias autógrafas

Sònia Boadas 91

Las Comedias escogidas de Lope de Vega por Juan Eugenio Hartzenbusch

Editar y reescribir

Miguel Ángel Lama 117

Las acotaciones de Calderón

De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis

Fernando Rodríguez-Gallego 147

Las acotaciones en los impresos y manuscritos

de *La dama duende* (siglo XVII)

Fausta Antonucci 191

La edición de variantes didascálicas en el teatro inglés de la época de Shakespeare

Jesús Tronch Pérez 213

«Un apoyo que no hay que desdeñar»

Formas y funciones de las acotaciones francesas (siglos XVI y XVII)

Véronique Lochert

253

Editar el escenario portugués

José Camões

277

**Acotaciones en las adaptaciones neerlandesas
de las comedias de Lope de Vega**

Antonio Sánchez Jiménez

297

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)

editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Presentación o Loa

Luigi Giuliani
(Università di Perugia, Italia)

Victoria Pineda
(Universidad de Extremadura, España)

Despojadas de la elegancia propia de los versos, escatimadas por los dramaturgos, manipuladas por las compañías, maltratadas por los copistas, desatendidas por los lectores, a las acotaciones siempre se les ha asignado un papel subalterno con respecto del texto dialogado. Si para el dramaturgo y los actores las didascalias son instrucciones, órdenes que se expresan en subjuntivo, para los lectores son pinceladas en indicativo de escenas percibidas con los ojos de la mente: los parlamentos se oyen, las acotaciones se ven. Y para los estudiosos del hecho teatral las acotaciones son el testimonio de una acción efímera e irremediamente perdida para nuestros sentidos, el clavo ardiendo al que agarrarse para describir un movimiento escénico, un gesto, una escenografía, para reivindicar la materia de la representación (las tablas, los cuerpos, el espacio) frente a las palabras del poeta, y tomar partido en las tensiones milenarias que enfrentan la literatura al espectáculo.

¿Y para los editores? En sus *Fondamenti di critica testuale*, Alfredo Stussi sostiene - con razón - que «il lavoro del filologo è un'opera di alto artigianato intellettuale». En cuanto artesano intelectual, el editor de obras dramáticas del Siglo de Oro, como el que se enfrenta a cualquier poema u obra en prosa, suele trabajar a pocos centímetros del texto, escrutando los significantes y asimilando despacio los significados, siempre atento a cualquier disrupción lingüística, a cualquier grieta del tejido textual reveladora de la ruptura de un orden discursivo, estético y cultural, realizando una labor para la cual no se necesita solo perspicacia sino también creatividad, según solía afirmar Germán Orduna. Pero es cuando el ritmo de los versos se detiene, cuando la métrica del diálogo deja paso durante un momento a las breves e inelegantes palabras de las acotaciones cuando el editor aleja su mirada, contempla el escenario y se asoma a la realidad extratextual y material de la representación. Las dimensiones del teatro desbordan los pocos metros cuadrados del taller en que trabaja encerrado el crítico-artesano, que quisiera ahora encontrar en su caja de herramientas retazos de los saberes de otros artesanos ya extinguidos: la visión del *ingenio*, el pulso del *autor de comedias*, el bagaje técnico de los actores.

Para abordar la edición de las acotaciones, pues, mucho más que para el texto dialogado, el crítico tiene que salir de la materia literaria y debe sumergirse sin remilgos en el espectáculo y sus tradiciones escénicas, tiene que participar en cierta medida de esa asignatura que en algunas universidades españolas se denomina *Teoría e historia de la representación teatral*, y en las italianas, *Storia del teatro e dello spettacolo*.

Por eso, este volumen recoge aportaciones que necesariamente cruzan distintas disciplinas y distintos ámbitos cronológicos, geográficos y culturales. La dimensión teórica y metodológica se aborda sobre todo en las tres primeras aportaciones, que – felizmente, según creemos – no llegan a conclusiones exactamente coincidentes sobre la praxis editorial deseable, sino que presentan polaridades de un debate iniciado por otros en el pasado y que puede seguir siendo fecundo en el futuro. Luigi Giuliani («Herramientas embotadas: Lachmann y las acotaciones») ordena la fenomenología de los procesos de la *constitutio stemmatis* y la *constitutio textus* en la edición de las didascalias para subrayar los puntos críticos en que el método (neo)lachmanniano se atasca. Javier Rubiera («La edición de las acotaciones: el caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega») aborda las implicaciones escénicas de las decisiones ecdóticas que se han tomado tradicionalmente a la hora de editar los apartes de las obras del Siglo de Oro, planteando problemas que tal vez podrían encontrar su mejor solución en la adopción de soportes digitales. En el capítulo «La acotación como texto (con ejemplos de Lope de Vega)», Gonzalo Pontón reflexiona sobre las aporías que se producen al editar las huellas textuales de la acción escénica y pone sobre la mesa la necesidad de construir criterios ecdóticos coherentes, dentro de lo posible, para el aparato didascálico de una obra teatral.

Los capítulos siguientes ofrecen un recorrido por la escritura escénica de los dos mayores dramaturgos del teatro áureo. Sònia Boadas («Lope ante la puesta en escena: las acotaciones en las comedias autógrafas») estudia la composición y las estrategias de disposición en la página de las acotaciones en los autógrafos del *Fénix de los ingenios*, sugiriendo la posible relación entre los cambios de las pautas de presentación de la didascalias con los que se produjeron en el desarrollo de las compañías de la época. Miguel Ángel Lama («Las *Comedias escogidas* de Lope de Vega por Juan Eugenio Hartzenbusch. Editar y reescribir») se adentra en los procedimientos editoriales que presidieron los inicios de una de las empresas editoriales más importantes del siglo XIX, la *Biblioteca de Autores Españoles*, el canal de acceso al teatro del Siglo de Oro para generaciones de lectores.

A los procesos de creación y transmisión de las didascalias en las obras de Calderón de la Barca dedican sus investigaciones Fernando Rodríguez-Gallego en «Las acotaciones de Calderón: de los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis» y Fausta Antonucci en «Las acotaciones

en los impresos y manuscritos de *La dama duende* (siglo XVII)». Los dos capítulos - el primero de alcance más amplio, el segundo con *case study* de gran profundidad - indagan las complejas relaciones entre la escritura didascálica para los actores y su proyección para el lector en las ediciones que acompañaron el teatro calderoniano desde su época dorada durante las décadas de 1630 y 1640 hasta las últimas reimpresiones de sus *partes de comedias*.

Los últimos capítulos tienen como objetivo trazar, en una óptica comparatista, las pautas de producción, transmisión y edición de las acotaciones de otras dramaturgias europeas del periodo. En el teatro isabelino inglés, en tantos aspectos tan lleno de paralelismos con el español del Siglo de Oro, se centra el capítulo de Jesús Tronch «La edición de variantes didascálicas en el teatro inglés de la época de Shakespeare», que analiza los planteamientos eclécticos de gran parte de la tradición editorial anglosajona por lo que se refiere tanto al texto como a las acotaciones. Veronique Lochert ilustra en «'Un apoyo que no hay que desdeñar'. Formas y funciones de las acotaciones francesas (siglos XVI y XVII)» no solo la escasez de las didascalías en el teatro francés - si se compara con los teatros español e inglés de la época -, sino también cómo estas aparecen en las distintas dramaturgias de la época, desde Corneille hasta Molière. En el capítulo «Editar el escenario portugués» José Camões analiza un abanico de *loci critici* del aparato didascálico de obras dramáticas lusas, tanto manuscritas como impresas, que van desde las *Obras* de Gil Vicente de 1562 hasta algunas piezas del teatro del siglo XVIII. Y Antonio Sánchez Jiménez en el capítulo «Acotaciones en las adaptaciones neerlandesas de las comedias de Lope de Vega» presenta las variaciones didascálicas de las versiones holandesas de diecinueve comedias de Lope adaptadas para el escenario Schouwburg de ámsterdam entre 1637 y 1772.

La mayoría de los capítulos de este volumen se basan en las aportaciones de los ponentes al XIV *Taller Internacional de Estudios Textuales, workshop* que se celebró en el Dipartimento di Lettere - Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne de la Universidad de Perugia los días 11 y 12 de diciembre de 2017 (la crónica del *Taller* por Anne-Marie Lievens puede leerse en *Ecdotica*, 14, 2017, 267-71). Cada capítulo ha sido sometido a un riguroso proceso de revisión por pares. Los talleres, que desde 2004 dirigen los coordinadores de este volumen, se celebraron hasta 2012 en la Universidad de Extremadura; en 2013, en la de Córdoba; y a partir de 2014, en la Università degli Studi di Perugia. La XIV edición se enmarcó en el PRIN *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, coordinado por Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre), y contó con la colaboración de la Université de Neuchâtel y de los Grupos de Investigación Prolope (Universitat Autònoma de Barcelona) y Arenga (Universidad de Extremadura).

Herramientas embotadas Lachmann y las acotaciones

Luigi Giuliani
(Università degli Studi di Perugia, Italia)

Abstract This article tackles the problem of editing the stage directions from a neo-Lachmannian point of view. After considering the nature of the stage direction a sign within the semiotic nature of the theatrical text, the behaviour of the copyists in the manuscript and printed transmission of the Spanish theatre of the Golden Age is taken into account, in order to analyse those problems that arise in the application of the method in the phase of *constitutio textus*. Thus, the focus is on four paradigmatic cases: variants stemming from different staging; variants within a *recensio cum stemmate*; variants in a *contaminatio*; lack of stage directions either in one-witness traditions or in the archetype.

Keywords NeoLachmannian method. Performative variants. Stemmatology. Notational transcriptions. Copyists.

Desde su aparición – y su lenta formación entre los filólogos alemanes del XIX, la concreción de las intuiciones de Karl Lachmann, su posterior sistematización – el llamado método de Lachmann, concebido y desarrollado en el contexto de la filología clásica, ha ido mostrando sus grietas.¹ Se han apuntado sus límites: la constatación de la tendencia a la bifurcación de las ramas echó la sombra de la sospecha sobre los procedimientos de la *constitutio stemmatis*, su aplicación a la transmisión de literaturas ‘vivas’ ha cuestionado herramientas básicas como el criterio de diferenciación entre lecciones *difficiliores* y *faciliores*, la detección de variantes de autor ha sembrado dudas sobre la unicidad del arquetipo, el estudio de las dinámicas de transmisión de los impresos ha obligado a replantearse un *modus operandi* pensado para la transmisión manuscrita, y la existencia de tradiciones que ‘viven en variantes’ como

El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l’Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

¹ Dos visiones, no siempre coincidentes, la génesis y del desarrollo del método pueden encontrarse en el clásico Timpanaro 2004, cuya primera edición se remonta a 1963, y en Fiesoli 2000.

la del romancero – a juicio de algunos – ha arrinconado definitivamente el método y lo ha encerrado en el cuarto trastero de las herramientas defectuosas o inútiles.²

La respuesta desde el frente lachmanniano ha sido la de introducir correctivos basados en la experiencia, de accionar con cierta insistencia la palanca del *iudicium*, de superar la tendencia a reducir el método a una rígida operación lógico-matemática. Una praxis nueva que reverdece el viejo método sintetizada en el prefijo ‘neo’ antepuesto al adjetivo lachmanniano.

Si hay un campo donde la validez del método – con o sin prefijo – se tambalea, ese es el de las ediciones teatrales, por los motivos que todos conocemos y que se remontan a la naturaleza intrínseca del texto dramático, de su uso en las tablas, su transmisión y su recepción como objeto de lectura. En el ámbito de la edición del teatro del Siglo de Oro, el incremento de la actividad editorial desde los años ochenta, en el marco de proyectos de investigación como PROLOPE, seguidos por los demás grupos que desde finales de los años noventa han ido editando a Calderón, Tirso, Mira de Amescua y otros dramaturgos áureos, se ha acompañado a la construcción ‘desde abajo’ y en parte por tanteo de una praxis ecdótica ya consolidada y de cierta reflexión teórica y metodológica. Si el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecuá, de 1983, ha sido el vehículo principal para la definitiva introducción y difusión del neolachmannismo en la filología hispánica, en el ámbito más específicamente teatral surgieron en su momento propuestas que aspiraban (a veces con veleidades, otras veces con cierta indefinición con respecto a los procedimientos concretos que tenían que implementar las metodologías) a dar respuesta a los problemas que iban aflorando en el trabajo *in progress* de edición de la literatura dramática, problemas que el *Manual* de Blecuá (que por aquel entonces todavía no había emprendido la tarea de editar a Lope de Vega) tocaba de soslayo.

Tres de dichas propuestas merecen ser recordadas aquí. Las tres, más o menos alejadas de la ortodoxia lachmanniana (con o sin prefijo), procedían – y no es una casualidad – de investigadores afincados en la América anglosajona: la primera, expuesta por Carol Bingham Kirby en un artículo de 1986, cuyo título era «La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación», se inspiraba en el método del cálculo de las variantes de Dom Jacques Quentin; la segunda es la propuesta de un ‘método ecléctico’ avanzada por Ruano de

2 «El concepto de ‘edición crítica’ concebido como un resultado absoluto entra en crisis ante ciertos casos especiales de géneros poéticos de tradición oral (romancero) formas narrativas y líricas en que la transmisión escrita y oral actúan simultáneamente [...]. En cada uno de esos casos, los editores han proclamado poco menos que la imposibilidad de concebir la existencia de un ‘original’, ‘apógrafo’ o ‘arquetipo’, texto ideal fijado en un momento del pasado que actúe como objetivo a lograr, texto a reconstruir» (Orduna 2005, 25-6).

la Haza en 1991, basándose en los trabajos de Greg; la tercera es la de Alfredo Hermenegildo presentada en su ponencia «Texto literario /vs/ texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español» en el *III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* de 1994, en que abogaba por una edición que tuviera en cuenta de alguna manera la realidad performativa de todo texto teatral.

A pesar de su falta de concreción a la hora de indicar procedimientos y metodología, será oportuno empezar desde esa urgencia señalada por Hermenegildo de subrayar la relación entre texto y representación si queremos ordenar las ideas y reflexionar sobre la praxis ecdótica neolachmanniana en la edición del teatro del Siglo de Oro, y considerar en qué consiste su criticidad en relación a las acotaciones. Para ello recordemos primero brevemente algunas características del texto teatral comparándolo con los textos de carácter notacional de otras actividades performativas.

Todo sistema de notación y todo texto performativo tienen su razón de ser tanto en la conservación de lo efímero (la *performance*) como en satisfacer una necesidad mnemotécnica. Es decir, todo texto performativo es a la vez memoria y proyecto. Al mismo tiempo, el texto performativo es 'tercero' entre el autor y el ejecutor. El guion teatral, la partitura musical, la transcripción de una danza con la *Laban notation*, viven en esa 'terciedad', en esa dimensión dinámica que produce el paso de un sistema semiótico a otro. El texto performativo, por lo tanto, se coloca en el centro de un círculo en que el mismo texto es a la vez la instrucción para la realización de un evento y recuerdo del evento mismo. Por ello, en el caso del guión teatral De Marinis habla de texto-residuo: el texto que institucionalmente es *a priori* con respecto a su puesta en escena, es también en sentido lato *a posteriori*: «In certo modo il teatro 'avvolge' il testo, ponendosi sia a monte che a valle di esso» (De Marinis 1982, 35).

Ahora bien, según nos recuerda Goodman (1976, 173-5), un guión teatral - a diferencia de una partitura musical - está escrito en un lenguaje que no es notacional, es decir, un lenguaje ambiguo en cuanto falto de disyunción o diferenciación semántica. En particular, en las acotaciones esto produce la imposibilidad de remontarnos sin ambigüedades desde el texto al resultado en la acción escénica; al mismo tiempo, una acción escénica puede dar lugar a infinitas acotaciones, o a ninguna. Las acotaciones, además, responden a una sistematización extremadamente laxa e hipocodificada, muy alejada de las características de un *Aktionschrift* como una tablatura para un instrumento o, de nuevo, de una transcripción en notación Laban de un ballet.³

3 Sobre los límites de la transcriptibilidad de la acción teatral véase De Marinis 1982, 87-93 y Osipovich 2006.

El crítico textual, por su parte, se encuentra ante *verba* que producen *res*, consecuencias en la realidad extratextual, enunciados que configuran pragmáticamente actos ilocutivos destinados a producir consecuencias perlocutivas,⁴ pero que, al no estar inscritos en un sistema notacional, presentan un comportamiento textual 'irregular' porque los agentes que intervienen en la producción, la transmisión y la ejecución de un guión teatral poseen enormes márgenes de discrecionalidad para con las acotaciones. Por consiguiente, la transmisión de una acotación teatral suele resistirse a la aplicación de las herramientas críticas lachmannianas tanto en el ámbito de las artes performativas dotadas de un sistema de transcripción notacional,⁵ como en el campo de los textos literarios. No solo eso. En la apreciación de las *res*, el crítico se ve obligado a abandonar a menudo la dimensión intratextual de sus operaciones y asomarse al exterior del texto a través del análisis tanto de las acotaciones explícitas como de las implícitas.⁶

Al mismo tiempo - y ese era el sentido de la propuesta de Hermenegildo - el crítico deberá tomar en consideración también los conocimientos que podamos tener de la praxis dramatúrgica y escénica de la época acudiendo, si fuera necesario, a lo que De Marinis (2008, 104-6) llama «l'analisi contestuale dell'evento teatrale», que pueda ayudarnos a interpretar lo que el texto indica más o menos explícitamente y, sobre todo, a revelar lo que el texto - por varias razones, como veremos - calla.

A la luz de lo expuesto arriba, las acotaciones teatrales se hacen escurridizas o embotan las herramientas del crítico por lo menos en cuatro especímenes de la fenomenología de la transmisión de los textos teatrales: cuando se detectan variantes reconducibles a distintas puestas en escena; en el caso de variantes dentro de una *recensio cum stemmate*; cuando hay variantes en una *contaminatio*; en casos de ausencia de acotaciones en testimonios únicos o en el arquetipo.

Variantes reconducibles a distintas puestas en escena

No voy a detenerme en este punto porque, en definitiva, remite a la más clásica de las situaciones en que el método se revela impotente, la de la existencia de más de un arquetipo. Es evidente que las continuas

4 Searle (1975, 329) nos recuerda que «the illocutionary force of the text of a play is like the illocutionary force of a recipe for baking a cake. It is a set of instructions for how to do something, namely, how to perform the play». Y del texto dramático como «istruzioni per l'uso» habla De Marinis (1982, 48-59).

5 Considérese, por ejemplo, la praxis ecdótica de la filología musical moldeada en gran parte sobre la metodología lachmanniana procedente del ámbito literario, según ilustra Grier 1996.

6 Para la terminología (texto dialogado vs. cotexto, acotaciones explícitas vs. acotaciones implícitas, interliminares etc.) remito a Spang 1991, 49-56.

transformaciones del texto como consecuencia de variaciones del proyecto espectacular inicial (bien por ser el texto la entidad previa a la puesta en escena, bien por ser transcripción de la misma, como sostiene De Marinis [1982, 32-4] con respecto al teatro europeo barroco superviviente) cuestionan e invalidan el método en la medida en que esas variaciones no reconducen a un único arquetipo. Obviamente la cuestión afecta por igual tanto a las acotaciones en su conjunto (el cotexto) como al texto dialogado. Es lo que sucede, para poner dos ejemplos muy conocidos, en casos como la relación entre *El burlador de Sevilla* y el *Tan largo me lo fáiis*, o entre *The History of King Lear* y *The Tragedy of King Lear*. Las soluciones de los editores oscilan entre la creación de un texto con mayores o menores elementos híbridos (pienso como caso extremo en la edición del *Burlador* de Rodríguez López-Vázquez) o en la edición paralela de las dos versiones, dos textos irreconciliables en cuanto reflejo de dos objetos performativos distintos (pienso aquí en la edición de Stephen Orgel del *Quarto* de 1608 y del *Folio* de 1623 de *King Lear*).

En particular, para el teatro del Siglo de Oro contamos con la aportación importante de Morrás y Pontón (1995), quienes analizan los problemas ecdóticos planteados por las acotaciones, clasifican y analizan las tipologías didascálicas que se producen por la presencia de textos derivados de distintas representaciones de *Carlos el Perseguido* de Lope de Vega en los manuscritos de la biblioteca del conde de Gondomar y la *Parte primera* del Fénix.

Variantes dentro de una *recensio cum stemmate*

Pero el problema más grave - y el más sorprendente para los que no estén familiarizados con la ecdótica de los textos teatrales - es tal vez el que plantean las variantes en los casos en que el crítico neolachmanniano debería encontrarse más cómodo, es decir, cuando estamos ante una tradición que se remonta a un único arquetipo. Es la *recensio cum stemmate*, también llamada *closed* o *fermée* por críticos como Martin West o Alphonse Dain, alterando el sentido de lo que para Pasquali era la *recensione chiusa*, es decir, la *recensione meccanica, sine iudicio*.

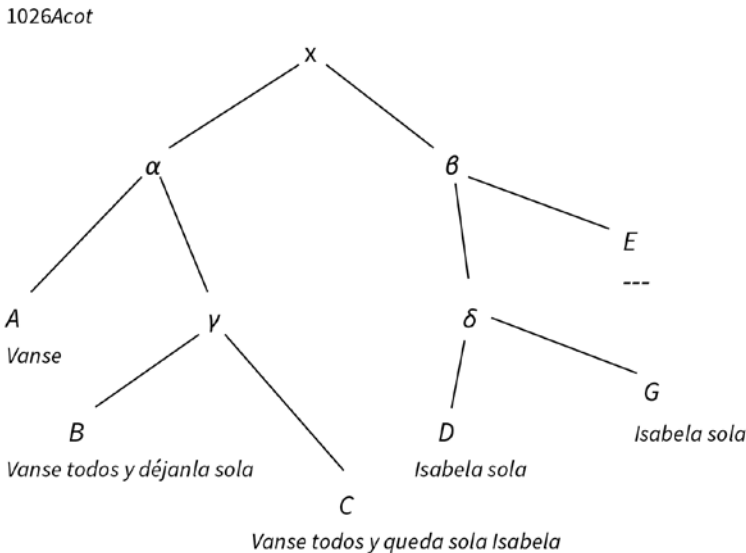
De hecho, una vez filiados los testimonios a partir de los errores del texto dialogado, en el conjunto del cotexto se detectan variantes que claramente no tienen ningún valor estemático. Veamos algunos ejemplos entresacados da una tradición compleja y caracterizada por una transmisión completamente manuscrita como la de las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola.⁷

7 Sigo el texto de la edición crítica de Luigi Giuliani en Leonardo de Argensola, *Tragedias* (2009). Para consideraciones más amplias sobre su transmisión véanse las pp. clxxx-ccxxxi de su «Introducción».

Considérese una acotación sencilla como la siguiente, colocada al final de una escena de la segunda jornada en que todos los personajes salen y en el escenario se queda sola Isabela para recitar un monólogo:

1026Acot Vanse A
Vanse todos y déjanla sola B
Vanse todos y queda sola Isabela C
Isabela sola DG
om E

Una vez trazado el *stemma*, basándonos en los errores significativos del texto dialogado, las lecciones de la acotación quedan distribuidas de la siguiente manera:



Como puede verse, si el movimiento escénico – la *res* – queda claro, es prácticamente imposible reconstruir los *verba* de la acotación tal como debía de leerse en el arquetipo. Las dos ramas adoptan una estrategia textual distinta y es imposible decir si es α quien abunda en la descripción del movimiento o si es β quien recorta o resume un texto más extenso (y lo mismo podría decirse dentro de la familia α con respecto a las lecciones de A y γ). Se podría suponer que la solución al dilema ecdótico podría encontrarse en el estudio del *usus scribendi* de los ingenios y de los copistas, que adoptarían determinadas convenciones y fórmulas a la hora de redactar los interliminares, para orientarse en la elección entre las variantes de las dos ramas, pero lo cierto es que por lo que atañe a las herramientas

neolachmannianas la única salida práctica parece la de atenerse al criterio del texto base que se haya elegido, puesto que es imposible reconstruir la lección del arquetipo.

Si en el ejemplo anterior las variantes afectan a los *verba* y a no las *res*, veamos un caso más complicado en que una parte de la tradición indica un elemento sustancial de una acotación de actor que no se encuentra en otros testimonios.

	A la pequeña lumbre de una vela, apenas pude verle bien la cara; dijo: "Sepa mis males Isabela..."	
ISABELA	¡Pluguiera a Dios que sola los pasara!	
ALADÍN	"...y tú como supieres la consuela"	755
	También dijera más si no llegara el crudo carcelero con voz fiera, mandándome salir al punto fuera.	

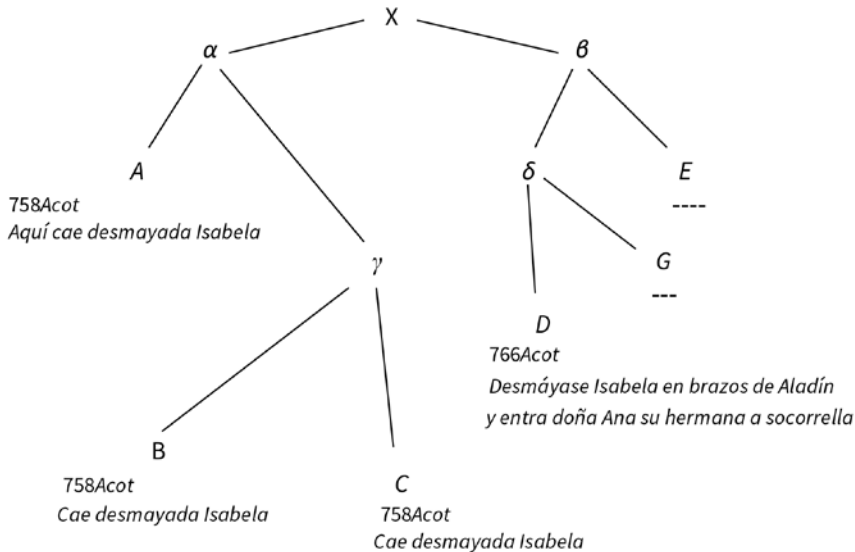
Aquí cae desmayada Isabela

	¡Ah, señora, señora, qué congoja te priva de color y de sentido!	760
	No te muestres, por Dios, agora floja. ¿Qué debo hacer? ¡Ay triste! Soy perdido. Este fiero desmayo no se afloja, y si pido socorro soy sentido;	
	pero pues viene ya su hermana: ella a mí podrá librarme y socorrella.	765

758Acot Aquí cae Isabela desmayada *a* : *om* δ
Aquí *A* : *om* γ

766Acot Desmáyase Isabela en brazos de Aladín y entra doña Ana su hermana
a socorrella *add* acotación *D*

La disposición de las variantes en el *stemma* es la siguiente:



Como puede observarse, la edición de la acotación del pasaje presenta ciertas dificultades por lo que se refiere a su ubicación y su formulación. Si todos los testimonios colocan la didascalia a la altura del verso 758 o la omiten, el testimonio *D* la inserta tras el verso 766, al final del parlamento de Aladín, e incluye en ella la indicación de la entrada de Ana, hermana de Isabela. Evidentemente, razonando en términos lachmannianos, es imposible saber cuál sería la lección exacta del arquetipo. Por una parte es fácilmente conjeturable que el subarquetipo α leyera «Cae desmayada Isabela» (precedida o no por «Aquí»), y la ubicación de la lectura parece aceptable: la acotación precede justo a la reacción de susto de Aladín al ver que Isabela se está desmayando (aunque hay que decir que la acción concreta de caer por parte de la actriz podría haberse retrasado unos versos, y que tal vez el copista – o, en última instancia, el ingenio – prefirió colocarla entre la dos octavas por razones de orden gráfico). Por otro lado, el testimonio *D* retrasa demasiado la didascalia (es evidente que Isabela se ha desmayado antes que Aladín pronuncie el verso 766) para fundirla con la acotación de la entrada de Ana (indicación superflua porque se limita a explicitar la acotación implícita del verso 755. «pues viene ya su hermana»), pero añade un detalle que no es deducible del texto dialogado: «desmáyase Isabela *en brazos de Aladín*». Es imposible saber si el sintagma «en brazos de Aladín» estuvo o no en el arquetipo, desapareciendo en α y transmitiéndose en β , o si fue un añadido del testimonio *D*. La presencia de esa lección en una rama baja nos haría inclinarnos por considerarla una innovación de *D*, pero podríamos encontrarnos en la misma situación

que en el ejemplo anterior, con un subarquetipo que adopta estrategias textuales distintas al otro, apostando por ser más escueto o más locuaz eliminando o conservando partes de texto de la acotación.

Para seguir con ejemplos que presentan variantes que influyen en la *res scaenica*, veamos un caso sacado de la otra tragedia de Argensola, la *Alejandra*. He aquí la acotación inicial de la loa de la obra:

1770Acot

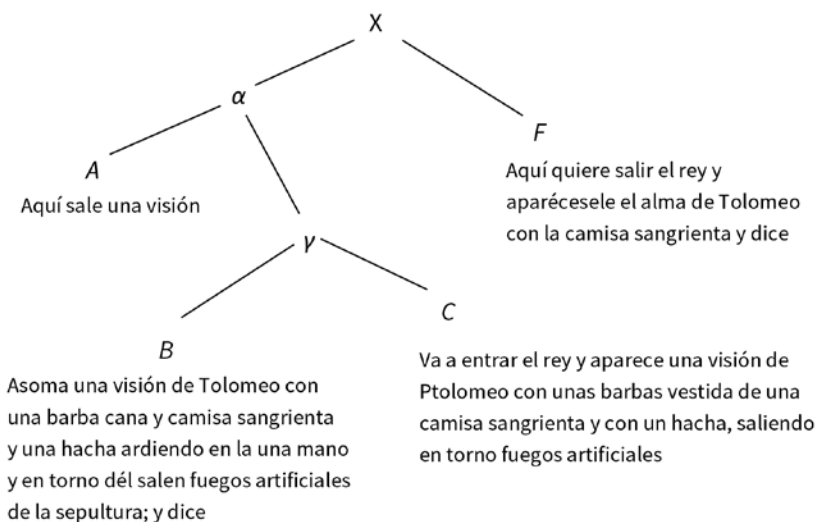
Aquí sale una visión A

Asoma una visión de Tolomeo con una barba cana y camisa sangrienta y una hacha ardiendo en la una mano y en torno dél salen fuegos artificiales de la sepultura; y dice B

Va a entrar el rey y aparece una visión de Ptolomeo con unas barbas vestida de una camisa sangrienta y con un hacha, saliendo en torno fuegos artificiales C

Aquí quiere salir el rey y aparécese el alma de Tolomeo con la camisa sangrienta y dice F

1770Acot



Dejando a un lado el problema del dictado, salta a la vista que los testimonios *B* y *C* dan más indicaciones sobre el *attrezzo*, la indumentaria y los elementos escenográficos no solo que el testimonio *A*, sino también de *F*. Sin embargo, al final de la obra *A* añade la siguiente acotación:

Donde advierte que la visión parece de esta manera: por debajo el tablado aparece una figura hasta la cinta, como viejo con una camisa sangrienta y una hacha encendida en la una mano, y un tocador sangriento; y, si es posible, han de estar echando fuego de pez a su lado. Todo esto es de importancia, porque se finge ser el sepulcro de Tolomeo, a quien Acoreo mató con traición. *Finis tragedie*.

La acotación del epílogo de *A* podría parecer un remedo de una omisión más o menos intencionada: leyendo de su antígrafo α , el copista de *A* decidió tal vez limitarse a resumir la acotación escuetamente («Aquí sale una visión») para al final recuperar la información omitida. Pero aquí también encontramos un detalle importante de la representación: «aparece una figura hasta la cinta», que nos revela algo que no estaba claro en las lecturas de los otros testimonios, es decir, que el fantasma de Tolomeo tiene que aparecer por un escotillón. De nuevo, una vez trazado el *stemma*, es evidente que al editor le quedan dos caminos: atenerse al criterio del texto base y relegar las demás variantes al aparato, o proceder de alguna manera a reconstruir un texto más o menos híbrido, bien eligiendo la acotación más extensa, bien reconstruyendo un texto que reúna las distintas indicaciones escénicas desperdigadas por la tradición y que por lo tanto sea 'más completo' que el de un solo testimonio. En el caso en cuestión queda, además, el problema no solo de la elección de las palabras (¿el editor debería redactar un texto *ex novo* o utilizar fragmentos del dictado de las acotaciones de distintos testimonios), sino del lugar en que debería aparecer la acotación: ¿a la altura del verso 1170, como hacen *B*, *C* y *F*, o al final de la obra, donde se encuentra la acotación más exhaustiva, la de *A*?

El panorama textual en casos de este tipo nos da indicaciones interesantes desde el punto de vista metodológico, indicaciones que nuevamente desbordan los planteamientos lachmannianos. Esta vez lo que se cuestiona es el criterio del error significativo para la filiación de los testimonios. Si para la *constitutio stemmatis* del texto dialogado será posible conseguir la reconstrucción del arquetipo, se deberán dejar a un lado las acotaciones en cuanto vehículos de lecciones equipolentes. Pero las dificultades mayores para la edición de las acotaciones van a encontrarse en la fase de la *constitutio textus*, porque prácticamente todas las lecciones equipolentes de las didascalias, después de trazado el *stemma*, pasan a ser adiaóforas. Y esto se produce por variaciones semiintencionadas que modifican los *verba* dejando casi siempre inalteradas las *res*. Es

decir, el texto teatral – que, recordémoslo, no está inscrito en un sistema notacional – se limita a indicar en las acotaciones las instrucciones para la realización de una acción de manera muy laxa. Y el transmisor – copista o impresor – interviene libremente en el texto, casi siempre sin tocar la información operacional dirigida al *performer*.

Desde un enfoque neolachmanniano, tal vez lo más aconsejable en estos casos sea seguir el criterio del texto base y editar las acotaciones del testimonio que se haya seleccionado sobre la base de otros criterios (posicionamiento en las ramas altas del *stemma*, menor grado de corrupción, coherencia del hábito lingüístico, etc.). Y sin embargo, es posible reconstruir al menos parcialmente si no los *verba*, por lo menos las *res* transmitidas por las acotaciones del arquetipo basándonos en la coincidencia de lecciones buenas en ramas separadas, como hemos visto en los casos anteriores.

La utilización de las coincidencias en lecciones buenas tiene por lo menos un paralelismo en el campo de la filología clásica a la hora de estudiar la tradición indirecta de obras de las que presentan por otra parte una *recensio cum stemmate*. En efecto, entre los filólogos clásicos es praxis común estudiar los fragmentos de obras citadas por autores antiguos y emplearlos como confirmación de la *constitutio textus*. Generalmente, tales citas se realizan en un contexto de cierta libertad compositiva, sea porque las citas suelen producirse no a través de la copia de una fuente escrita, sino de memoria, sea porque los fragmentos pueden modificarse para encajar mejor en pasajes más extensos y diferentes por sintaxis o contexto semántico. El contacto intertextual puede llegar incluso a la paráfrasis. Ahora bien, como nos recuerda Luciano Canfora (2002, 48-56) al analizar una cita de Orosio de un pasaje de Tito Livio, son precisamente las coincidencias entre los dos intertextos (el de la tradición indirecta y el del arquetipo) las que pueden confirmar la lecciones de la tradición directa, mientras que las no coincidencias no pueden aportar información desde el punto de vista textual.⁸ En suma, para el tratamiento de pasajes en que el transmisor actúa en un contexto de mayor libertad, bien recordando de memoria un texto para citarlo, bien reproduciendo una acotación teatral, el criterio de la lección buena común se revela fecundo.

8 Sobre la libertad de los copistas en la transmisión de determinados géneros narrativos en la Antigüedad, véase Sanz Morales 2006.

Variantes en una *contaminatio*

Un caso interesante en que el comportamiento libre del transmisor de acotaciones puede contribuir indirectamente al establecimiento del *stemma* en una situación de contaminación, lo encontramos en la edición del grupo PROLOPE de la *Parte VI* de Lope de Vega, cuya primera edición se imprimió en Madrid en 1615 por la viuda de Alonso Martín y a costa de Miguel de Siles (A), seguida por una segunda edición barcelonesa por Sebastián de Cormellas en 1616 (B) y por una tercera edición costeada de nuevo en Madrid por Siles, pero esta vez impresa por Juan de la Cuesta (1616, C).⁹ Allí, gracias al trabajo de los editores de las doce comedias de la *Parte*, se pudo determinar con seguridad que en la tercera edición (C) el texto de cuatro de las doce comedias (*La batalla del honor*, *La obediencia laureada*, *El hombre de bien* y *El secretario de sí mismo*) fue compuesto copiando a plana y renglón de la primera edición y corrigiendo los errores que este contenía cotejándolo con un manuscrito (M) colocado arriba en el *stemma* y que en definitiva era el arquetipo de la tradición. En cambio, en otro caso, el de *El testigo contra sí*, en el taller de Juan de la Cuesta se procedió componiendo *ex novo* el texto desde un manuscrito, mientras que el resto de las comedias presentaban solo correcciones *ope ingenii* sobre el texto de A.

El servir con mala estrella

El cuerdo en su casa

La reina Juana

El duque de Viseo

El llegar en ocasión

El mármol de Felisardo

El mejor maestro, el tiempo

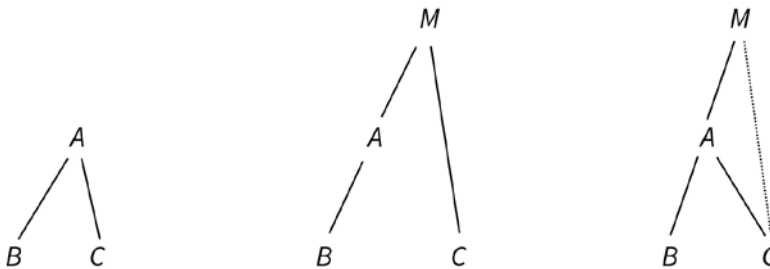
El testigo contra sí

La batalla del honor

La obediencia laureada

El hombre de bien

El secretario de sí mismo



⁹ Para la historia editorial de la *Parte VI*, remito a Giuliani, Pineda 2005.

La prueba definitiva de la existencia de una contaminación se tuvo precisamente observando las acotaciones de las cuatro comedias del tercer grupo: la tercera edición corregía profusamente el texto de *A*, con enmiendas que no podían ser fruto de conjetura, mientras que dejaba prácticamente sin retocar las acotaciones: para estas era suficiente transmitir el sentido de las *res* (las acciones que tenían que realizar los actores y que en el impreso debían alimentar la imaginación espacial de los lectores), y para ello no hacía falta intervenir en su dictado, en los *verba*. Me limito aquí a presentar algunos ejemplos entresacados de *La obediencia laureada*.¹⁰ Mientras *C* corrige abundantemente el texto dialogado, por ejemplo acudiendo a *M* para restaurar omisiones de versos o enmendar lecturas:

334 brñosa *MC* : viciosa *AB*

430 mi ánimo *MC*: Atlántico *AB*

546 nunca en los juegos le ven *MC* : om *AB*

1829 Que soy Hércules segundo *MC* : om *AB*

para las acotaciones reproduce sin modificarlas las lecciones de *A*:

160Acot Asómase Marcela en lo alto con almohadilla y en ella un ancho de cambray, como que hace vainillas *ABC* : Marcela a la ventana *M*

194Acot Salen Carlos, estudiantes, de camino, y Guarín, su criado, con una maleta y escopeta *ABC* : Sale Carlos, de camino, con una valoncilla de estudiante, vestido de color con un tahalí y en él una escopeta. Guarín, criado, con una maleta de camino *M*

Ausencia de acotaciones en testimonios únicos o en el arquetipo

Hay un cuarto y último ámbito en que el editor crítico de un texto teatral del Siglo de Oro (y, probablemente y por extensión, del teatro europeo de la Edad Moderna) encuentra ciertas dificultades para aplicar a las acotaciones los principios-guía del método: la escasez y asistematicidad de las didascalias que caracterizan los textos dramáticos de la época,¹¹ escasez y asistematicidad que en los testimonios de determinadas tradiciones pueden ser interpretadas como fruto de corrupción textual.

10 Cito de la edición crítica de María José Borja Rodríguez (2005), en la misma *Parte VI* editada por PROLOPE.

11 Sobre la periodización de la historia del teatro con respecto a la frecuencia y la tipología de las acotaciones véase Aston, Savona 1991, 71-95.

La naturaleza performativa de las acotaciones, en cuanto actos ilocutivos orientados a producir consecuencias perlocutivas, lleva al crítico a analizar el texto en su totalidad desde el punto de vista de la coherencia de los mecanismos que conforman la representación. Es decir, ponemos atención en la relación entre los *verba* y las *res scenicae* para detectar posibles corrupciones del texto y efectuar emendationes *ope ingenii*. El caso más común de enmiendas basadas en el análisis del movimiento escénico es el de las ausencias de las acotaciones de entrada y salida de algún personaje. En este caso, ante la evidencia de que en el texto (y por lo tanto en el proyecto de representación en las tablas) se ha alterado el número de personajes/actores en el escenario, la praxis más difundida es la de indicar entre corchetes el movimiento escénico no indicado en las acotaciones en aras de una mejor comprensión del texto. Es lo que se suele hacer, por ejemplo en ediciones divulgativas de tragedias y comedias griegas y latinas: ante la ausencia de toda didascalia en el teatro antiguo, el editor opta por facilitar la vida del lector.

Sin embargo, en la edición del teatro de los siglos del XVI al XVIII, es decir de un teatro que sí presenta acotaciones, esa costumbre representa una contradicción desde el punto de vista de una edición crítica, y eso por dos razones. La primera es que se confunde la reconstrucción de los *verba* presentes en el original (testimonio único o arquetipo de una tradición con múltiples testimonios) con la de las *res*, de la representación. De hecho, se está usando el mismo signo, los corchetes, para indicar tanto la presencia de una laguna del texto dialogado como para indicar la reconstrucción de un movimiento escénico. Estamos actuando, pues, como si estuviéramos ante una laguna textual del arquetipo. Y creo que las palabras de Varey (1985, 156) en su capítulo de *Editing the 'Comedia'* sobre la edición de las acotaciones son reveladoras de esta confusión cuando habla de 'acotaciones que faltan': «In the printed texts and in many manuscripts, it is evident that some stage directions are missing. Characters may clearly have left the stage, as indicated by the dialogue, without the stage direction: *Vase*». El problema estriba en que con el añadido entre corchetes de una indicación de entrada o salida o de un aparte se produce una confusión entre *verba* y *res*, entre la reconstrucción del evento y la reconstrucción del arquetipo.

En segundo lugar, la idea de que la ausencia de una acotación derive de una omisión que se pudo producir en algún momento de la transmisión textual, que sea una laguna que el crítico textual debería en todo caso restaurar, carece de todo fundamento, si tenemos en cuenta precisamente la doble función memorística y de proyecto que posee el texto teatral. El laconismo del aparato didascálico de los textos dramáticos del Siglo de Oro se debe sustancialmente a dos razones. La primera es que la preparación del guión teatral destinado a los actores, bien a manos del ingenio, bien en las copias y manipulaciones textuales realizadas por los *autores de comedias*, tenía en cuenta la presencia de acotaciones implícitas en el

diálogo que podían hacer que fuera redundante explicitar para el actor lo que ya se entendía por convención. Es el caso, precisamente, de la entrada de un personaje, si este se anuncia por la palabras de los que ya están en la escena, tal como hemos visto arriba en los versos 765 y 766 de la *Isabela* de Argensola.¹² La segunda razón es que, como nos recuerda Ruffini (1983, 68-70) y con él De Marinis (2008, 79-84), los documentos - teatrales o no -, tienden a hablar solo de lo que no es ya notorio al emisor o al receptor. De la misma manera, las acotaciones, tanto en el original del *ingenio* como en los manuscritos de *autor de comedias* o sus derivaciones, tienden a explicitar no solo lo que no queda implícito por el texto dialogado, sino sobre todo lo que se sale de lo usual en la praxis escénica de las compañías: solo es necesario explicar y dar indicaciones concretas para lo que no es obvio, para lo que se sale de lo habitual, en definitiva para lo que en la tradición performativa constituye el verdadero bagaje técnico de los actores de la época. Ambas razones - la presencia en el texto de las acotaciones implícitas y la existencia de convenciones y técnicas de representación que no hacía falta explicitar - explican la ausencia de acotaciones explícitas en los *papeles de actor* estudiados por Debora Vaccari (2006). Los profesionales de la farándula realmente no necesitaban indicaciones textuales para hacer su trabajo, que se basaba en su sabiduría práctica aprendida con los años dentro la compañía y en la coordinación del movimiento escénico por parte del *autor de comedias* en los ensayos: «para recitar perfectamente», escribía Jean-Augustin-Julien Desboulmiers en 1769 en su *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien* (y su observación es válida para todas las compañías articuladas en *rôles* del teatro europeo) «solo hace falta haberse formado en la tradición teatral».¹³

Los silencios de las didascalias no son, pues, necesariamente fruto de errores, y en toda integración debe procederse, como recuerda Varey (1985, 159), con prudencia: «the golden rule is to read the text with care, and follow the indications therein. New stage directions should therefore be added with circumspection».

Para concluir, creo que es importante ser conscientes de la problematidad de una aproximación lachmanniana a la tarea de editar las acotaciones de una obra teatral. Un editor de textos dramáticos tiene que entender la realidad escénica y saber escuchar las palabras encerradas en el teatro y mirar la representación de las didascalias, respetando lo que el texto dice y sobre todo lo que el texto no dice. No hay recetas definitivas para resol-

12 Se trata de una recurso ya presente en el teatro clásico con el que un actor/personaje avisaba a su compañero el momento de que tiene que entrar en escena (Chiarini 1983, 86).

13 Citado en Taviani, Schino 1982, 319. Para el funcionamiento de las compañías, véase Molinari 1997.

ver los muchos problemas que plantea la edición de las didascalias, aunque personalmente me inclino por reducir al mínimo las intervenciones: una edición crítica no consiste solo en la fijación de un texto, sino que se acompaña de aparatos y notas que pueden ser el lugar ideal para intentar describir lo que un texto teatral no nos revela explícitamente.¹⁴ Y creo que es importante que el crítico sepa reconocer los límites de su labor, sepa guardar las herramientas cuando estas queden embotadas, desgastadas por un texto, el teatral, que, como decía el gran dramaturgo napolitano Eduardo De Filippo, está hecho de «parole di voce e non d'inchiostro».

Bibliografía

- Aston, Elaine; Savona, George (1991). *Theatre as Sign-System*. London; New York: Routledge.
- Blecua, Alberto (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Borja Rodríguez, María Borja (ed.) (2005). «Vega, Lope de: La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría». *Comedias de Lope de Vega: Parte VI*. Lérida: UAB-Milenio, 451-650.
- Canfora, Luciano (2002). *Il copista come autore*. Palermo: Sellerio.
- Chiarini, Gioachino (1983). «Il teatro della parola. Tre capitoli su Plauto 'drammaturgo'». Chiarini, Gioachino; Tessari, Roberto, *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul comico*. Pisa: ETS, 75-168.
- De Marinis, Marco (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- De Marinis, Marco (2008). *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni.
- Fiesoli, Giovanni (2000). *La genesi del lachmannismo*. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (2005). «La Parte sexta: historial editorial». Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds), *Comedias de Lope de Vega: Parte VI*. Lérida: UAB; Milenio, 7-52.
- Goodman, Nelson (1976). *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il Saggiatore. Trad. di: *Languages of Art*. Indianapolis: The Bobbs-Merril, 1968.
- Grier, James (1996). *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hermenegildo, Alfredo (1994). «Texto literario /vs./ texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español». Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón = Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español*

14 Frente a posiciones más eclécticas, mis planteamientos ecdóticos en tema de acotaciones se acercan a los expresados por Thompson y Taylor (2003) para el teatro isabelino.

- y *Novohispano de los Siglos de Oro* (Ciudad Juárez, 9-12 de marzo de 1994), Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 109-18.
- Kirby, Carol Bingham (1986). «La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación». *Íncipit*, 6, 71-98.
- Leonardo de Argensola, Lupercio (2009). *Tragedias*. Ed. crítica de Luigi Giuliani. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Molinari, Cesare (1997). *L'attore e la recitazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Morrás, María; Pontón, Gonzalo (1995). «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 75-117.
- Orduna, Germán (2005). *Fundamentos de crítica textual*. Madrid: Arco/Libros.
- Osipovich, David (2006). «What is a Theatrical Performance?». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4), 461-7.
- Reichenberger, Kurt (1991). «Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes». Arellano, Ignacio; Cañedo, Jesús (eds), *Crítica textual y anotación filológica*. Madrid: Castalia, 417-29.
- Ruano de la Haza, José (1991). «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico». Arellano, Ignacio; Cañedo, Jesús (eds), *Crítica textual y anotación filológica*. Madrid: Castalia, 493-517.
- Ruffini, Franco (1983). *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*. Roma: Bulzoni.
- Sanz Morales, Manuel (2006). «The Copyist as Novelist. Multiple Versions in the Ancient Greek Novel». *Variants*, 5, 129-46.
- Searle, John R. (1975). «The Logical Status of Fictional Discourse». *New Literary History*, 6, 319-32.
- Spang, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Taviani, Ferdinando; Schino, Mirella (1982). *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: La Casa Usher.
- Thompson, Ann; Taylor, Neil (2003). «Variable Texts: Stage Directions in Arden 3 Hamlet». Aasand, Hardin L. (ed.), *Stage Directions in "Hamlet"*. *New Essays and New Directions*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 19-32.
- Timpanaro, Sebastiano (2004). *La genesi del metodo del Lachmann*. Torino: UTET.
- Vaccari, Debora (2006). *I "Papeles de actor" della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea Edirice.
- Varey, John E. (1985). «Staging and Stage Directions». Casa, F.P.; McGaha, M.D. (eds), *Editing the 'Comedia'*. Ann Arbor: University of Michigan, 146-61. Michigan Romance Studies.
- Vega Carpio, Lope de (2005). «*El hombre de bien*». Ed. de María José Borja Rodríguez. Pineda, Victoria; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. 1. Lérida: Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 451-647.

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

La edición de las acotaciones

El caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega

Javier Rubiera
(Université de Montréal, Canada)

Abstract The main objective of this article is to clarify both the meaning of the use of the word *aparte* (aside) in the autographs of Lope de Vega, and the use of other verbal expressions or graphic marks that refer to the disposition of the actors on the stage to speak separately, with obvious spatial and enunciative implications. Therefore, the article deals with the use of 'aside' in the Spanish *Comedia*, the indication of the 'asides' in the manuscripts and printed texts of the 17th century, its treatment in the edition of modern dramatic texts, and the perspectives that the digital medium opens for the edition of the stage directions and, in particular, of those that indicate the asides.

Sumario 1 Introducción. – 2 El poeta y la previsión del espectáculo. – 3 Un caso de ambigüedad interpretativa: el castigo sin venganza. – 4 Lope de Vega y el aparte: el autógrafo y la edición de *La corona de Hungría*. – 5 El caso de *La dama boba*: «*Nise aparte*». – 6 Otros casos de usos de la palabra 'aparte' en acotación. – 7 Casos de aparte señalados sin utilizar la palabra 'aparte'. – 8 Breve reflexión sobre los apartes en los impresos del siglo XVII. – 9 Conclusiones: ¿para quién editamos nosotros? Del papel a la pantalla.

Keywords Aside. Lope de Vega's autographs. Stage directions. Critical edition. Digital edition. El castigo sin venganza. La corona de Hungría. La dama boba.

1 Introducción

Probablemente el primer estudio específico centrado en el análisis de las acotaciones (*stage directions*) en el teatro clásico español sea el de Hugo Albert Rennert titulado «The Staging of Lope de Vega's Comedias» y publicado en 1906. En su artículo, tras examinar detenidamente las indicaciones escénicas de un corpus amplio de comedias de Lope de Vega, Rennert propone una clasificación de las acotaciones a partir de las referencias a elementos escenográficos, aportando ejemplos significativos, con el objetivo de precisar los recursos y las limitaciones de la escena española en tiempos de Lope.¹ Como recordará N.D. Shergold sesenta

1 Originalmente se publicó en la *Revue Hispanique* (15) 453-85 y un año más tarde fue recogido en publicación exenta (New York, Paris: 1907), que es la que he consultado. Es uno de los trabajos preparatorios de Rennert para su *The Spanish Stage in the Time of Lope de*

años después, Rennert trata de extraer información a partir «of the plays themselves, and the interpretation both of the stage-directions, and of the indirect evidence on staging that can be obtained from their dialogue» (1967, xxiii). A pesar del temprano ejemplo de Rennert, y a diferencia de lo que ocurrirá en el caso de otros teatros europeos, el teatro español, o particularmente la Comedia, no será objeto de estudios y análisis específicos de las condiciones de la representación hasta muy avanzado el siglo, en la década de los sesenta.² Precisamente la monumental historia de la escena española de Shergold supone un impulso decisivo en este sentido e inaugura una nueva etapa en la investigación de los aspectos ligados a la representación del teatro clásico.

Junto a otros posibles estímulos que en esa época provocaron un avance claro en la investigación, me parece significativo recordar que justamente en torno al año de la publicación de la monografía de Shergold tiene lugar el nacimiento de la semiología del teatro con la publicación del famoso artículo de T. Kowzan «Le signe au théâtre» en 1968, traducido al castellano ya en 1969.³ La irrupción de esta disciplina en el contexto académico durante los años setenta contribuye en poco tiempo a llamar la atención, desde una nueva perspectiva sistematizadora, sobre la red de signos que envuelve el complejo proceso comunicativo teatral en su doble aspecto literario y espectacular,⁴ por lo que cada vez se tendrán más en cuenta las indicaciones escénicas contenidas en el diálogo o al margen del diálogo, en las acotaciones, como parte del texto teatral.

Vega, que publica en 1909. Examina unas trescientas comedias de Lope de Vega a partir de las ediciones impresas en el siglo XVII. No se refiere a acotaciones de movimiento, gestualidad o enunciación, pues le interesa particularmente la escenografía.

2 Claramente Shergold deja entender que no había habido grandes avances desde Rennert particularmente en lo que se refiere al periodo de la Comedia (último tercio del XVI y todo el siglo XVII). Se había estudiado más la práctica escénica medieval, los autos o el teatro antes de 1555 en los trabajos de Shoemaker, Corbató, Williams o Donovan, y para el área catalana en los recientes, entonces, de Romeu y Díaz Plaja.

3 Los estudios de los estructuralistas checos y polacos de los años treinta comenzaron a conocerse fuera de sus países a partir de finales de los sesenta y el artículo de T. Kowzan emparenta con toda esa tradición. Sobre cuándo puede hacerse comenzar la semiología teatral véase otro importante trabajo de Kowzan (1997).

4 De 1975 es el artículo de J.M. Díez Borque con el significativo título «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español», que ya tiene en cuenta las contribuciones de Corvin, Honzl, Ingarden, Kowzan o Pagnini para aproximarse al texto dramático verbal y, en particular, a las informaciones contenidas en acotación, desde una orientación escénica. Lo importante no es que se haya establecido una corriente bien asentada de estudios semiológicos sobre el teatro del Siglo de Oro (no fue el caso), sino lo que supuso el empuje de la perspectiva semiológica para dejar de pensar y de leer el teatro casi exclusivamente como un hecho literario o sociológico, en un momento en el que por otros caminos se comenzaba a ganar en conocimiento sobre las condiciones materiales de las representaciones teatrales en el siglo XVII.

Cincuenta años después del libro de Shergold se ha avanzado extraordinariamente en el estudio y en el conocimiento tanto de las condiciones materiales de la escena española como del desarrollo de las representaciones. Esto ha sido posible gracias al mérito de numerosos investigadores que con gran rigor han analizado no solo fuentes documentales sino los propios textos dramáticos, afinando cada vez más el mismo método de Rennert que recordaba Shergold: «the interpretation both of the stage-directions, and of the indirect evidence on staging that can be obtained from their dialogue» (1967, xxiii). Sin embargo, aún quedan algunas zonas muy poco exploradas, que han sido desatendidas de modo sorprendente. Entre esas áreas que demandan un estudio detenido quiero referirme en este artículo al aparte,⁵ un recurso dramático complejo de amplio rendimiento en la Comedia barroca. No lo abordaré desde una perspectiva teórica sino introduciéndome en el taller de escritura de Lope de Vega y examinando algunos de sus autógrafos para deducir de ellos qué significaba esa palabra para él, cuándo o en qué condiciones la usaba y si utilizaba otros procedimientos para indicar esta convención escénica. Veremos qué consecuencias tiene esta perspectiva para reflexionar sobre la edición de las acotaciones⁶ en relación con los apartes y por qué es tan importante su precisión para que el lector recree imaginativamente la acción dramática de modo correcto.

2 El poeta y la previsión del espectáculo

Partamos de la idea de que el dramaturgo compone un poema que contiene unas acciones para ser vistas por los espectadores, pensando en unas palabras que serán dichas por unos actores que representan personajes en un espacio espectacular. Piensa, entonces, el poeta en unos gestos, en unos movimientos y en unas distancias. Prevé un espectáculo, implícito en el texto verbal, que en la lectura queda a la espera de que el receptor, con la colaboración de su imaginación, logre figurar la «muda representación puesta por el poeta en palabras», según la precisa formulación de Robortello en el siglo XVI (Weinberg 2003, 77-8).

5 No conozco ningún estudio que aborde con profundidad y detenimiento el aparte en la comedia española, como el que existe, por ejemplo, para el teatro francés desde hace años (Fournier 1991). En una obra de gran ambición y sutileza como *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*, magistral en tantos aspectos, Véronique Lochert dedica, sin embargo, escasísimas páginas al recurso del aparte (2009, 216-18) que en el caso español es mucho más complejo y significativo de lo que se suele pensar.

6 Sobre la edición de las acotaciones del teatro clásico español sigue siendo fundamental tener en cuenta el planteamiento de la cuestión llevado a cabo en 1995 por María Morrás y Gonzalo Pontón.

Como he repetido en otras ocasiones, buena parte de mis estudios teatrales de los últimos veinte años tiene como objetivo principal aumentar la competencia interpretativa del lector de teatro del Siglo de Oro, enriqueciendo su sentido de la imaginación espacial. Por eso he insistido en que una vez que se han observado correctamente las indicaciones escénicas contenidas en las acotaciones y de modo indirecto en los parlamentos de los personajes, durante el proceso de la lectura puede apreciarse cómo del texto escrito se despegan, se elevan y toman forma o cuerpo unos actores vestidos de cierto modo, que se mueven y gesticulan en unos espacios determinados y que envueltos en una compleja red de signos desarrollan una acción dramática fundamentalmente conducida por el diálogo. Se prefigura de este modo una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura.

La cuestión es que muy pocas veces esos aspectos que tienen que ver con la gestualidad y los movimientos de los actores-personajes aparecen recogidos en las acotaciones correspondientes y los editores modernos no suelen atender debidamente a su función, por lo que para el lector medio pasan desapercibidos. Es este un hecho al que me he enfrentado con mucha frecuencia en seminarios universitarios en los que realizo con mis estudiantes una lectura atenta en clase con comentario pormenorizado, escena por escena, de obras cumbre de nuestro teatro, como *La vida es sueño*, *El caballero de Olmedo* o *El alcalde de Zalamea*. Esta lectura compartida en voz alta con estudiantes, ya lo he comentado en más de una ocasión, es de las experiencias más enriquecedoras para un profesor que a la vez es investigador que trabaja cotidianamente con textos teatrales, pues con las preguntas, dudas e incomprensiones de los estudiantes - en buena parte no hispanohablantes - uno está obligado a un apretado esfuerzo interpretativo para aclarar cuestiones relacionadas con aspectos léxicos, con el contexto histórico-cultural y, por supuesto, con aquellas otras que deriven del hecho de hacer específicamente una lectura de un texto teatral. Uno de los objetivos principales de estos cursos y seminarios es la recreación imaginativa de la puesta en escena del poema dramático representable que tenemos ante los ojos y que comenzamos a animar en voz alta. Y con ese fin trato de atender particularmente a lo que hace de ese texto un poema, un drama y la previsión de un espectáculo, para lo que en primer lugar hay que tener claras algunas ideas sobre las condiciones de los espacios donde se representaban aquellas comedias y sobre los códigos y las convenciones que regían las representaciones.

A medida que van adiestrando su mirada en la búsqueda de indicios que revelen la citada «muda representación puesta por el poeta en palabras», los estudiantes muy pronto se dan cuenta de la notación imprecisa del poema dramático, debida en concreto a la insuficiencia de las acotaciones. Sin embargo, es fácil hacerles entender que el poema dramático manus-

crita, el autógrafo del poeta, tenía como primer destinatario al autor de comedias y que, por lo tanto, en la escritura el dramaturgo privilegiaba la preservación de las palabras que habían de ser recitadas y confiaba a los representantes la realización escénica, señalando escasamente las indicaciones de escenografía, movimientos o gestualidad. Durante los ensayos de la compañía estos aspectos, inevitablemente, irían surgiendo a medida que los recitantes, al encarnar o ‘incorporar’ sus personajes, pusieran en acción las palabras del poema dramático en un espacio concreto: el ensayo es el momento en el que se deben ir precisando todas estas cuestiones relativas a los gestos que deben acompañar determinados pasajes, los movimientos escénicos, las distancias entre los actores, los lugares que tienen que ocuparse, la utilería necesaria, el destinatario o los destinatarios de los parlamentos, si no se quieren crear incoherencias entre el sentido de las palabras y la acción representada.

Creo que Guillén de Castro, Lope de Vega, Moreto o Calderón, como cualquier otro verdadero poeta dramático, compartirían con Molière su idea de que las comedias se componen para ser representadas y que por ello hay muchas cosas para su apreciación que dependen de la acción y de la gestualidad y no solo de las palabras, por lo que el dramaturgo francés solo aconsejaba la lectura de la comedia a aquellas personas que tienen ojos para descubrir en la lectura «tout le jeu du théâtre».⁷ En la misma línea se había situado Pierre Corneille, al menos en teoría, cuando proponía que el poeta debía precisar en el margen, es decir, en las acotaciones, lo referente a las acciones y movimientos en escena para de ese modo «hacer fácil a la imaginación del lector todo lo que el teatro presenta a la vista de los espectadores».⁸ En otros géneros como el auto sacramental, para aquello que se refería especialmente al espacio escénico y a la escenografía, lo que los antiguos llamaban «el aparato», Calderón, por ejemplo, escribirá con detalle sus memorias de apariencias, que han llegado hasta nosotros en documentos de gran valor para la historia del teatro. También los poetas españoles del XVII en algunos pasajes de sus comedias precisaban en acotación, para los momentos principales, indicaciones sobre el espectáculo. Sin embargo, son más bien parcos en indicaciones sobre enunciación, gestualidad y movimiento precisadas en acotación. En esto parecen más bien compartir con el oponente de

7 En su prefacio al lector en *L'Amour médecin* escribía Molière que «on sait bien que les comédies ne son faites que pour êtres jouées» y que «une grand partie des grâces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de la voix et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre» (Larthomas [1972] 1980, 37).

8 Traduzco palabras de Pierre Corneille en su «Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu»: «suivant le sentiment d'Aristote, que la Tragédie soit aussi belle à la lecture, qu'à la représentation, en rendant facile à l'imagination du Lecteur tout ce que le Théâtre présente à la vue des Spectateurs» ([1660] 1999, 143).

Corneille, el abad d'Aubignac, la idea de que el poema dramático se compone también para ser leído por personas que, sin ver nada realmente, tengan presentes en la imaginación – por medio de la fuerza de los versos – las personas y las acciones dramáticas, y para ello es más conveniente que todos los pensamientos del poeta queden bien expresados por medio de los versos que hace recitar.⁹

3 Un caso de ambigüedad interpretativa: *El castigo sin venganza*

Sin embargo, la falta de precisión en acotación sobre estos aspectos del espectáculo puede crear una ambigüedad no deseada que perjudica a la interpretación de la acción escénica, quiero decir que puede producir problemas en torno a la comprensión del sentido de lo que está ocurriendo. Por poner un ejemplo, que nace en 1631 y llega a nuestros días, observemos el final de la jornada segunda de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Federico y Casandra, solos en escena, van culminando su dúo de amor imposible, hasta que finalmente Casandra rechaza darle su mano a Federico, tal como él le pedía. Desde este momento hasta el final del acto Lope no hace ninguna indicación escénica complementaria (acotación) en su manuscrito (ff. 16v-17r).¹⁰ ¿Qué ocurre sobre el tablado? ¿Qué gestos y movimientos deben hacer los actores hasta que abandonen la escena? ¿Qué espacios ocuparán y qué distancias mantendrán? ¿Deben decirse todos los versos en alta voz o alguno es dicho en aparte? Recordemos el texto, transcribiendo el autógrafo lopesco de 1631, con la modernización correspondiente.

9 D'Aubignac lo dejaba claro en *La Pratique du Théâtre* (1657): «le Poème Dramatique [est fait aussi pour être lu] par des gens qui sans rien voir, ont présentes à l'imagination par la force des vers, les personnes et les actions qui y sont introduites, comme si toutes les choses se faisaient véritablement de la même façon qu'elles son écrites. [...] Ceux qui [le] lisent n'en peuvent avoir aucune connaissance sinon à travers des vers la leur peuvent donner, si bien que toutes les pensées du Poète, soit pour le décorations du Théâtre, soit pour les mouvements de ses personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimés par les vers qu'il fait reciter» (Corneille [1660] 1999, 203-4).

10 En realidad, desde la salida a escena de Casandra entre los versos 1810-11 (*Casandra entre*), Lope no incluye ninguna acotación en la escena del dúo final (ff. 13v-17r). El autógrafo de Lope *El castigo sin venganza* se conserva en la Boston Public Library (Ms. D. 174.19). Para precisiones sobre las comedias autógrafas de Lope de Vega estudiados en el presente artículo, véanse las obras de referencia de Presotto (2000) y Crivellari (2013).

FEDERICO	[...] Sola una mano suplico que me des. Dame el veneno que me ha muerto.	
CASANDRA	Federico, todo principio condeno si pólvora al fuego aplico. Vete con Dios.	2010
FEDERICO	¡Qué traición!	
CASANDRA	Ya determinada estuve, pero advertir es razón que por una mano sube el veneno al corazón.	2015
FEDERICO	Sirena, Casandra, fuiste: cantaste para meterme en el mar donde me diste la muerte.	
CASANDRA	Yo he de perderme. Tente, honor; fama, resiste.	2020
FEDERICO	Apenas a andar acierto.	
CASANDRA	Alma y sentidos perdí.	
FEDERICO	¡Oh, qué extraño desconcierto!	
CASANDRA	Yo voy muriendo por ti.	
FEDERICO	Yo no, porque ya voy muerto.	2025
CASANDRA	Conde, tú serás mi muerte.	
FEDERICO	Y yo, aunque muerto, estoy tal que me alegro, con perderte, que sea el alma inmortal por no dejar de quererte.	2030

De 1634 se conserva una edición suelta publicada en Barcelona que tampoco incluye ninguna indicación escénica, pero en la edición de la *Parte XXI* de 1635 se encuentran dos acotaciones que ya orientan el sentido con mayor precisión: una indicación tras el verso 2011 de que algo debe decirse «*Aparte*» y otra que señala a partir del verso 2020 «*Entrándose cada uno por su parte*» (Vega 1635, f. 106r) (fig. 1).

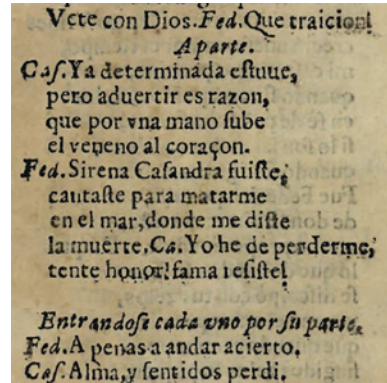


Figura 1. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, acto II, f. 106r. Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Sig. R/13872

Ahora bien, ¿qué quiere decir «Aparte», es decir, qué es lo que debe pronun- ciarse aparte? ¿Solo la inmediata intervención de cuatro versos de Casandra? ¿Afecta también a los cuatro de Federico?¹¹ ¿Se refiere a todo el intercambio hasta que sea evidente que algo es oído por el otro interlocutor¹² y por lo tanto ha tenido que haberse dicho en alta voz? Y en relación con todo esto, teniendo a la vista el autógrafo de Lope, la suelta de Barcelona de 1634, la edición de la *Parte* y, si se quiere, otros testimonios antiguos, ¿cómo editar este pasaje? ¿Reproduciendo exclusivamente el autorizado autógrafo, es decir, sin nin- guna acotación y que el lector decida según su criterio? ¿Introduciendo las acotaciones de la *Parte* de 1635 y, en ese caso, decidiendo qué es lo que debe decirse aparte? ¿Se interviene con una solución diferente o mixta?¹³ ¿Se avisa al lector en nota al pie del problema que se plantea? Porque – insistamos en

11 La falta de precisión de los límites de lo que debe ser dicho en aparte es uno de los problemas al utilizarse la palabra ‘aparte’ (o su abreviatura *ap.*) en manuscritos y en impresos, al margen o entre los versos. Si en algunos casos parece claro por el contexto, en otros es bastante ambiguo. Escribe A. David Kossoff en nota de su edición para Castalia: «En la Parte hay una acotación ‘A parte’ antes del verso 2012, pero no debe aplicarse sólo a los vv. 2012-5 sino también a los de Federico que siguen, que no son diferentes de tenor. Además se podían recitar todos como diálogo para indicar la enajenación de los amantes quienes todavía se dirigen el uno al otro hasta el final del acto» (Vega 1970, 322). Antonio Carreño (Vega 1992, 206) en su edición para Cátedra se hace eco, también en nota al pie, de esta observación de Kossoff que interpreta que el «*Aparte*» se refiere a los dos parlamentos sucesivos.

12 ¿A qué tipo de ‘evidencia’ nos referimos? El verso 2024 («Yo voy muriendo por ti»), dicho por Casandra, ha tenido que ser oído por Federico para que este responda «Yo no, porque ya voy muerto».

13 La edición de PROLOPE (Vega 2010, 196) no reproduce ninguna de las acotaciones de la *Parte*, pero señala con paréntesis cuatro intervenciones, que se supone serían dichas aparte, que no se corresponden con el momento indicado en la *Parte*: vv. 2019-20 y 2022 dichos por Casandra; vv. 2021 y 2023 dichos por Federico.

ello, puesto que es algo que queremos ejemplificar con este caso – la escasez o ausencia de acotaciones crea ambigüedades que conducen a problemas de interpretación, en su sentido hermenéutico y en su sentido escénico. Que aquí hay un problema se puede demostrar por el comentario en nota que un crítico moderno – al editar la tragedia en 2009 – incluye en su edición. Alejandro García-Reidy sigue el autógrafo, no introduce acotación y no señala ningún aparte, pero avisa en nota al verso 2012:

La *Parte XXI* sitúa los vv. 2012-2015 en aparte¹⁴ e incluye en el v. 2020 una acotación en la que se indica que cada uno de los actores que interpretarán a la pareja de enamorados iría dirigiéndose durante este diálogo final hacia puertas diferentes del fondo del escenario. Sin embargo, también puede interpretarse que el resto del acto se desarrolla a medio camino entre el aparte y el diálogo, con Federico y Casandra expresando su turbación pasional con frases dirigidas tanto a sí mismos como al otro y acercándose poco a poco para terminar el acto abrazados. (Vega 2009, 169)

Es decir, según el crítico el final del acto segundo puede interpretarse no simplemente de formas diferentes (lo cual no sería nada sorprendente, en principio) sino de formas contrarias, lo cual ya es bastante más delicado. ¿Cómo termina realmente entonces (¿cómo hacerla terminar en una representación actual?) la acción de la segunda jornada de una de las tragedias reconocida como de las más perfectas del teatro español?

El análisis del problema que plantea este caso de *El castigo sin venganza* nos lleva directamente al centro del presente artículo: el uso del aparte en la comedia española, la indicación de los apartes en los textos manuscritos e impresos del siglo XVII, su tratamiento en la edición de textos dramáticos modernos, las perspectivas que abre el medio digital para la edición de las acotaciones y, en particular, de aquellas que señalan los apartes. No podremos agotar, ni mucho menos, esos temas, pero confío en que mis observaciones contribuyan a avanzar en una línea que, como ya hemos dicho, ha sido desatendida o insuficientemente explorada. Como objetivo principal, trataré de aclarar tanto el sentido del uso de la palabra «*aparte*» en los autógrafos de Lope de Vega, como el uso de otras expresiones verbales o marcas gráficas que se refieren a la disposición de los actores sobre el tablado, con evidentes implicaciones espaciales y enunciativas.¹⁵

14 Como hemos visto por lo dicho en una nota anterior, no es tan impropio como en principio podría parecer esta precisión: en realidad lo que debe decirse es que el texto de la *Parte XXI* expresa en la línea siguiente al verso 2011 la indicación «*Aparte*».

15 De «distintas configuraciones dialógicas de los actores» habla D. Crivellari (2013, 67) en formulación muy adecuada.

4 Lope de Vega y el aparte: el autógrafo y la edición de *La corona de Hungría*

Antes de volver al manuscrito de *El castigo sin venganza* para observar otros casos de acotaciones enunciativas muy relevantes, refirámonos a otro autógrafo de Lope, *La corona de Hungría* (1623), que fue el que despertó por primera vez hace años mi interés por la cuestión del aparte, en el marco de mis investigaciones sobre la construcción del espacio en los textos dramáticos del Siglo de Oro.¹⁶ Es ahora de especial relevancia para nuestra argumentación. La edición de esta comedia realizada por Richard W. Tyler y publicada en 1972 era de particular importancia para mis objetivos, pues contiene una reproducción fotostática del texto autógrafo de la comedia completa de Lope precedida de la edición crítica,¹⁷ lo que nos permite comprobar fácil y directamente su *usus scribendi*, en particular en relación con las acotaciones, así como la labor del editor moderno al respecto. Como en otros muchos casos durante la lectura y el análisis de las ciento setenta comedias que aproximadamente componían el corpus de mi estudio espacial, al leer un pasaje del tercer acto disentí en el modo de solucionar el editor unas acotaciones de Lope que se referían, en este caso, a la locución 'aparte'. Solo hay dos en toda la comedia, muy próximas entre sí: las dos ocurrencias de «*aparte*» se encuentran escritas con minúscula inicial en el margen, bajo una cruz de Malta en los folios 2v y 3r de la tercera jornada. La solución de Tyler (1972, 132-3) en su edición crítica consistía en los dos casos en colocar entre paréntesis un solo verso (v. 1929 y v. 1955) más o menos a la altura de lo escrito por Lope en el margen de su autógrafo, anteponiendo o posponiendo al verso – según estuviera en el margen izquierdo o en el derecho de la página editada – una cruz de Malta seguida de la palabra «*Aparte.*» (con inicial mayúscula, en itálica y con punto tras él). Sin embargo, no parece que tenga mucho sentido dramático que esos simples

16 Me refiero al libro de 2005, indicado en la Bibliografía, en uno de cuyos capítulos trato por extenso de «El espacio lúdico en la Comedia del Siglo de Oro: la escena compleja barroca y las subescenas simultáneas» (Rubiera 2006, 125-53), directamente relacionado con lo que trato en este artículo sobre el aparte. Remito a ese capítulo para más precisiones y aclaraciones al respecto.

17 Por su interés en el marco del presente artículo, reproduzco el primer párrafo del Prefacio: «This, like other critical editions, aims to reproduce the original text of the autograph manuscript as faithfully as possible, while making certain necessary corrections and taking other steps to increase clarity and readability, such as resolving abbreviations and adding written accents to conform to current usage. When something missing is supplied, brackets are used: *p[ar]a*, v. 76. Parentheses are used for asides, as in vv. 94-95, and to show that something in the text does not belong there. Brackets, however, have not been used in writing *que* in full, or in giving the full names of speakers. Using brackets in such cases would have made each page seem to contain little else; and again, readability is one of our goals. [...] Otherwise, what Lope wrote has been largely respected» (Tyler 1972, 11).

dos versos sean dichos en aparte por Leonor.¹⁸ Mi propia lectura del pasaje me lleva a la conclusión de que la indicación de «*aparte*» no se refiere a que un verso - o varios - deban ser dichos de ese modo por un personaje para sí mismo, sino que Lope señalaba así el momento en el que unos personajes comenzaban a hablar entre sí aparte o en el que se apartaban para hablar, oigan o no los espectadores lo que dicen. Efectivamente, si leemos atentamente, entenderemos que a partir de las últimas palabras de Leonor dirigidas hacia los soldados - que quieren inspeccionar el interior de la casa para ver si se encuentra allí el Rey, al que buscan desesperadamente -, Leonor y otro personaje - que es el Rey disfrazado de labrador bajo el nombre de Celio - hablan aparte, mientras continúa la acción ante los ojos del espectador, quien no oye el diálogo de Leonor con el Rey sino las réplicas de los soldados Floro y Ricardo entrando en la casa, y, luego, la breve advertencia de Fileno seguida de su diálogo con los otros labradores Fabio y Silvio. Durante su aparte mudo, el Rey ha debido confesar a Leonor su verdadera identidad, hasta que en determinado momento, tras el diálogo de los labradores, Lope incluye de nuevo la indicación «*aparte*» para señalar que el siguiente diálogo del Rey y Leonor, que ahora sí oye el público, deben decirlo aparte de los labradores, quienes inmediatamente vuelven a tomar la palabra para dialogar entre sí al margen del Rey y de Leonor - que por su parte vuelven a hablar sin que se oigan sus palabras - hasta el momento en que salen de la casa los soldados. Por lo tanto, hay unos personajes «dentro» (los soldados Ricardo, Floro y Lucindo) y en escena dos grupos de personajes (Rey-Leonor / Fileno-Fabio-Silvio) que alternan sus diálogos en dos espacios lúdicos diferentes, formando dos subescenas simultáneas. Es en este contexto dramático, espacial y enunciativo en el que Lope escribe en el margen la palabra «*aparte*» dos veces en un momento clave de la comedia. Tyler no lo entendió correctamente y decidió en dos ocasiones colocar entre paréntesis un solo verso de un personaje, introduciendo un sinsentido y provocando una confusión innecesaria. Sin embargo, es curioso notar que Tyler sí identifica bien el recurso a que dos personajes hablen aparte entre sí, alternando sus locuciones con las de otro dúo, como se deduce, por ejemplo, de su decisión editorial en el primer cuadro del primer acto durante la escena entre Rey-Liseno y Leonor-Flora (vv. 130-235). Se producen entonces cinco situaciones en que las parejas hablan aparte unas de otras, alternando sus diálogos. Aunque insatisfactoriamente, al menos Tyler señala entre paréntesis cada uno de

18 Se trata de la reina Leonor, despedida de la corte, a la que otros personajes llaman Laura, creyéndola una labradora, sin saber su verdadera identidad.

los parlamentos individuales dichos en aparte,¹⁹ como hace igualmente en otros pasajes de la comedia en los que propone que un personaje diga un aparte para sí.²⁰

Extraigamos algunas conclusiones del ejemplo aquí explicado de *La corona de Hungría*:

1. Aunque son muy frecuentes los casos de parlamentos dichos en aparte - para sí o para otro u otros personajes -, en su comedia autógrafa Lope de Vega solamente en dos ocasiones indica en acotación un «*aparte*». Ambos apartes están muy próximos y pertenecen a la misma escena.
2. Con la indicación de «*aparte*» - en el margen y debajo de una cruz de Malta - Lope se refiere a que un personaje habla aparte con otro u otros, bien oyéndose lo que dicen o bien ocultándose su dicción (por lo que habrá que suponer en ese último caso que los actores, apartados de los otros en escena, hacen que hablan). A este tipo de aparte lo podemos llamar 'aparte dialogado' (mudo o activo).
3. No hay en el propio parlamento de los personajes una indicación clara de que se aparte a hablar con otro personaje.
4. Un crítico moderno, gran conocedor de la obra de Lope y especialista en esta comedia, no ha sabido interpretar correctamente en su edición la indicación escrita de Lope de Vega. Sin embargo, este mismo crítico sí ha decidido señalar en su edición los apartes dichos para sí por un personaje o dichos por un personaje a otro. Siempre ha utilizado el mismo procedimiento de colocar entre paréntesis el parlamento individual, aunque el criterio del editor no se ha mantenido de modo coherente y sistemático a lo largo de la comedia, pues ha dejado de señalar algunas situaciones 'evidentes' con diálogos dichos en aparte.

19 Es decir, no señala a quién debe decirse el aparte ni utiliza otro posible procedimiento para indicarlo, como podría ser el de situar dentro de un solo paréntesis las réplicas dichas entre dos personajes, como hacen varios editores en otras comedias.

20 En total Tyler señala entre paréntesis 53 parlamentos dichos en aparte (31 en el primer acto, 9 en el segundo y 13 en el tercero). Sin embargo, deja de señalar como apartes otros momentos en los que se producen claramente subescenas o diálogos dichos en aparte de modo alterno (por ejemplo, véase la escena correspondiente a los vv. 2369-420). Es decir, no es coherente o sistemático a lo largo de su edición, algo frecuentísimo en las ediciones de comedias del Siglo de Oro. Como veremos, tampoco era coherente o sistemático el poeta Lope de Vega.

A partir de estas conclusiones vienen a la mente algunas preguntas inmediatas y lógicas: ¿este de *La corona de Hungría* es un caso especial o es bien representativo de la escritura de Lope? ¿Eran siempre tan escasas sus indicaciones de aparte? ¿Siempre tendrán que ver con un tipo de situación dramática, espacial y enunciativa como la que se ha visto aquí? ¿El género o la época de la escritura influirán en el modo de precisar este procedimiento en sus autógrafos? ¿Qué ocurrirá, por ejemplo, en comedias de capa y espada, de ambiente contemporáneo?

5 El caso de *La dama boba*: «*Nise aparte*»

En vista de estas preguntas un segundo paso de la investigación ha consistido en examinar el autógrafo, de 1613, de una de las comedias más famosas de Lope y de todo el teatro español: *La dama boba*.²¹ Podemos decir rápidamente que solo en una ocasión aparece la locución 'aparte' en toda la obra. En este caso encontramos la expresión «*Nise aparte*» (primer acto, f. 10v, vv. 589-90). Para ser exactos, en el margen izquierdo, bajo una cruz de Malta aparece el nombre del personaje *Nise* y debajo del nombre se lee «*aparte*» (fig. 2). Como podría pensarse a primera vista, ¿se trata de un aparte que Nise dice para sí misma? Veamos.

21 Izquierdo-Valladares (1999) ha dedicado un valioso artículo al aparte en *La dama boba* desde un punto de vista diferente al mío aquí. No tiene en cuenta el autógrafo de Lope y no se refiere al ejemplo que examino. El autógrafo lo he consultado en la edición crítica y archivo digital de *La dama boba*, bajo la dirección de Marco Presotto (Vega 2015). La numeración de los versos procede de esta edición: <http://damaboba.unibo.it> (2018-07-12).

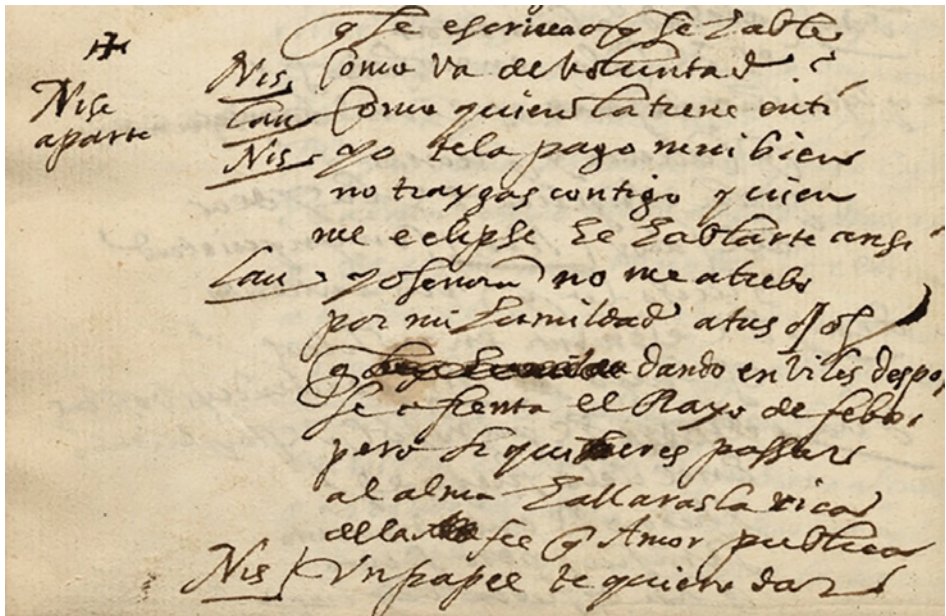


Figura 2. Lope de Vega, *La dama boba*, acto I, f. 10v. BNE, Sig. VITR/7/5

En cierto momento de la acción del primer acto han quedado solas en el tablado Nise y Celia. Tras un breve intercambio de siete versos (vv. 493 y ss.), entran en escena tres caballeros: Duardo, Feniso y Laurencio. Llegan los caballeros para hacer a Nise juez de un soneto de Duardo, quien lo recitará a continuación (vv. 525-38). A Nise le parece bastante oscuro y cree un poco impertinentes las explicaciones del culto Duardo, así que le para los pies y se vuelve a Laurencio, con el que quiere hablar a solas. «*Nise aparte*» quiere decir que Nise habla aparte con Laurencio. Mientras Nise y Laurencio se retiran un poco a hablar en voz baja, los espectadores escuchan el breve diálogo de Duardo y Feniso, hasta que, apagadas sus voces, se escucha el diálogo de Nise y Laurencio aparte durante veinticinco versos.²² El aparte termina con la fingida caída de Nise, quien aprovecha la ocasión para pasarle un papel a Laurencio.

Respecto al caso anterior, notemos que aquí sí se aprecia con mayor claridad un indicio en el parlamento de los personajes que marca el *aparte*, corroborado posteriormente por la acotación: nos referimos al «Oye, Laurencio» de Nise (v. 584). Desde el punto de vista de la edición moderna, notemos igualmente que el editor de la obra y experto lopista Marco

²² Queda por saber qué hace mientras tanto la criada Celia. En el ensayo se decidiría la solución.

Presotto no introduce entre paréntesis el diálogo de Nise y Laurencio en aparte, como sí hace para señalar otros apartes (para sí o dialogados) en cuarenta y dos ocasiones²³ de *La dama boba*.²⁴

6 Otros casos de usos de la palabra ‘aparte’ en acotación

Tras esta segunda cala en los manuscritos dramáticos de Lope de Vega, se imponía una investigación más extensa y detenida de los autógrafos conservados de Lope con el fin de poder extraer conclusiones más sólidas y fiables. No he podido realizar un examen completo de los manuscritos, pero sí uno parcial y, creo, muy representativo ya del *corpus* correspondiente. He consultado las ediciones digitalizadas disponibles en la red: las de los autógrafos conservados en la Biblioteca Nacional,²⁵ la de *El castigo sin venganza* (Boston Public Library²⁶), y la de *Los melindres de Belisa* (Biblioteca Menéndez Pelayo²⁷).

Más allá de que haya podido cometer algún error de desatención, en los siguientes autógrafos – completos o parciales de la mano de Lope – no he encontrado ninguna indicación con la palabra ‘aparte’:

Amor, pleito y desafío

De cuando acá nos vino

23 En su edición para Cátedra (Vega [1977] 1994), Diego Marín había intervenido en 34 ocasiones para señalar un aparte para sí, introduciendo únicamente cada parlamento entre paréntesis (11 en el primer acto, 9 en el segundo y 14 en el tercero), sin otra indicación. Respecto a los apartes dialogados, en el primer acto interviene, escribiendo entre paréntesis «A...» o «Aparte a...», en 9 ocasiones y una sola vez en el segundo acto, dejando de señalar varios otros. En el tercer acto decide no señalarlos o se olvida de hacerlo. Tómese como un nuevo ejemplo de asistematicidad o de incoherencia críticas.

24 En mi ponencia para el XIV Taller de Estudios Textuales, ‘La acotaciones’ (Università di Perugia, 11-12 de diciembre de 2017) presenté estos dos casos de *La corona de Hungría* y *La dama boba*, más los que se refieren al primer acto de *El castigo sin venganza* que luego examinaré. La segunda parte de mi intervención versó sobre el estudio de un complejo caso de uso del aparte en *El desdén, con el desdén* de A. Moreto y las diferentes soluciones editoriales modernas para señalar (y cómo) o no señalar el aparte para sí, el aparte para otro y el aparte al público. quede para otro artículo esa materia, pues he preferido concentrarme aquí en lo que concierne al uso del aparte en las comedias de Lope, teniendo en cuenta el examen de buena parte de sus autógrafos. Sin embargo, me ha parecido útil incluir como apéndice la hoja volandera que distribuí entre los asistentes, que reúne diversos criterios editoriales en relación con las acotaciones, particularmente con el aparte, a los que me referiré al final de este estudio.

25 Pueden consultarse, por ejemplo, a partir de este enlace de la Biblioteca Digital de la Universidad de La Rioja: <https://biblioteca.unirioja.es/digibur/obras/lope.shtml> (2018-06-20).

26 Ms. D. 174.19: <https://archive.org/details/elcastigosinveng00vega> (2018-06-20).

27 <http://www.bibliotecademenezdelapelayo.org/Visor.aspx?op=6&Admin=TRUE&IdLibro=54&codigo=M193> (2018-06-26).

Del monte sale

El desdén vengado

El favor agradecido (solo el primer acto)

El piadoso aragonés

Más pueden celos que amor (segundo acto)

La doncella Teodor

La buena guarda

La madre Teresa de Jesús, fundadora del Carmen (fragmento de la jornada segunda)

La niñez del Padre Rojas

La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba

Lo que pasa en una tarde

Los melindres de Belisa (solo el primer acto)

Por otro lado, hay siete comedias en cuyos manuscritos sí se encuentra el término 'aparte' en acotación con dos usos tipológicos que separo en dos apartados diferentes:

1. Un uso similar al de los casos de *La corona de Hungría*, es decir, el aparte dialogado, con ligeras variantes:

- a. *Pedro Carbonero* (1603)

Se trata de un aparte de 28 versos entre los personajes Pedro y Hamete. Se sitúa en el acto tercero (f. 12r), en el margen izquierdo: bajo una cruz de Malta se indica «*aparte*» en minúscula. En cierto momento, antes de salir de escena un grupo de personajes, Hamete se dirige a Pedro con la intención de hablar con él a solas, comenzando entonces su aparte dialogado:

HAMETE Señor Pedro Carbonero.
PEDRO ¿Qué me quieres, Hametillo?

- b. *La corona merecida* (¿1603?)

En el acto primero (f. 4v) (fig. 3) hay una anotación de «*aparte*» en el margen izquierdo (bajo una cruz de Malta, en minúscula) para señalar que los villanos (Belardo, Feliso, alcaldes y un Regidor) hablan aparte tras la entrada de «doña Sol, hermana del Conde don Nuño, [ves]tida de labradora con sayuelo y sombrero con borlas, [Luc]inda y un escudero viejo»,²⁸ quienes, por su lado, tienen una intervención de dieciséis versos antes de

28 Cito por la edición de José F. Montesinos (Vega 1623, 16), quien introduce los corchetes porque en este punto no se ve claro el manuscrito, que aparece cortado. Las dos escenas de los villanos en aparte se encuentran entre los versos 227-40 y 361-79 de la edición.

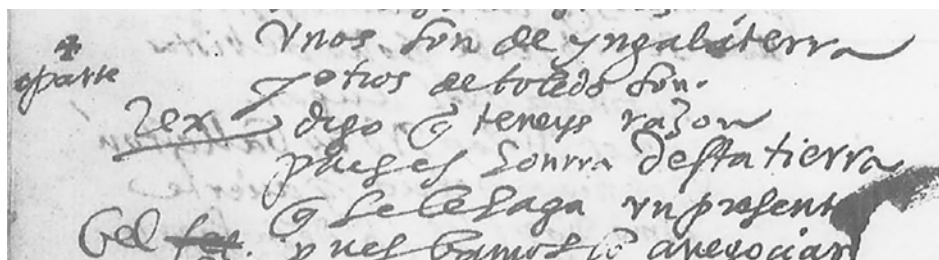


Figura 3. Lope de Vega, *La corona merecida*, acto I, f. 4v. BNE, Sig. Res/156

que oigamos la escena aparte de los villanos durante catorce. Después continúan brevemente doña Sol, Lucinda y el escudero, formándose claramente dos subescenas con una ligera alternancia dialogada, hasta la entrada del Rey Alfonso y tres caballeros, todo ellos disfrazados de labradores, que componen una tercera subescena aparte.

Más adelante, en el mismo acto primero y dentro del mismo complejo cuadro, se encuentra de nuevo la misma indicación de aparte para señalar una intervención similar de los villanos (f. 10r). Notemos, entonces, que durante este cuadro son muy numerosos los apartes dialogados que componen una subescena separada, pero Lope solo lo indica en acotación dos veces.

c. *Amor con vista* (1626)

En el tercer acto de esta comedia (f. 14v), en un momento muy importante de la acción dramática, encontramos una ligera variante, «*aparte los dos*» (en el margen derecho en tres líneas sucesivas, cruz de Malta, debajo «*aparte*», debajo «*los dos*»), para indicar un largo aparte dialogado entre dos personajes durante 77 versos. Es de notar que en este caso, dentro del propio parlamento de los personajes se señala claramente el comienzo del aparte, pero Lope decide explicitarlo además en acotación, a pesar de la clara redundancia.

CÉSAR	Celia, ¿queréisme escuchar aquí aparte dos palabras?	
CELIA	¿A vos, César, para qué, adonde todos me agravian?	+
CÉSAR	Hablemos aquí los dos.	<i>aparte</i>
CELIA	Decid.	<i>los dos</i>

d. *El castigo sin venganza* (1631)

Al comienzo del acto tercero, tras el encuentro de Federico con Aurora y el Marqués, han quedado solos Federico y su criado Batín. Entran entonces en escena Casandra y su criada Lucrecia, quienes tienen un breve intercambio hasta que Federico y Casandra se apartan para hablar entre ellos. El autógrafo de Lope recoge entonces la acotación «*aparte*» con las características gráficas que hemos señalado para los otros casos (debajo de una cruz de Malta y en minúscula). Se trata de un aparte dialogado de treinta y dos versos (2257-88),²⁹ mientras Lucrecia y Batín, presentes en escena, probablemente compongan un diálogo mudo por su lado.

2. Un uso diferente de aparte con el sentido de 'aparte para sí'.³⁰

a. *La batalla del honor* (1608)

En la parte final del acto segundo de esta comedia, Carlos, el Almirante de Francia, habla con su esposa (Blanca, a quien pretende el Rey) sabiendo que el Rey le escucha escondido. Cuando el Almirante, hablando a su esposa, nota que el Rey se ha ido y, por lo tanto, ha dejado de escucharle, lo dice en un aparte para sí mismo y al continuar el diálogo con su esposa vuelve a hacer de nuevo un breve aparte para sí. La primera vez Lope lo señala en el margen izquierdo con la palabra «*aparte*» (con minúscula), bajo una cruz de Malta; la segunda vez, sin la cruz de Malta (f. 16v) (fig. 4).

29 Posiblemente a partir del verso 2279 Casandra deba comenzar a levantar gradualmente la voz, bien enfadada, según se deduce de sus propias palabras y de la reacción de Federico.

30 Esta es la noción de aparte más extendida y la que primeramente viene a la mente. Es la que se recoge, por ejemplo, en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (Casa et al. 2002) bajo la voz «Aparte», escrita por Aurelio González, un gran conocedor de los recursos dramáticos y escénicos de nuestro teatro clásico. Sin embargo, reducirse a esta acepción supone una consideración muy limitada de este procedimiento. Recordemos lo principal de esta entrada en obra lexicográfica tan importante: «El aparte es el discurso, por lo general breve, que no forma parte necesariamente del devenir teatral y que el personaje se dice a sí mismo para ser percibido por el público, aunque en sentido estricto no está dirigido a éste. [...] No hay que confundirlo con el 'monólogo' [...] ni con la 'apelación' al público [...] En cierto sentido, el aparte también puede ser similar al 'soliloquio', ya que se trata de un texto que va dirigido a sí mismo con la diferencia de que, normalmente, el personaje no se encuentra solo. [...] En el aparte no hay engaño ni doblez, ya que corresponde a la estructura profunda del personaje. Por otra parte, su único receptor es el mismo que lo enuncia».

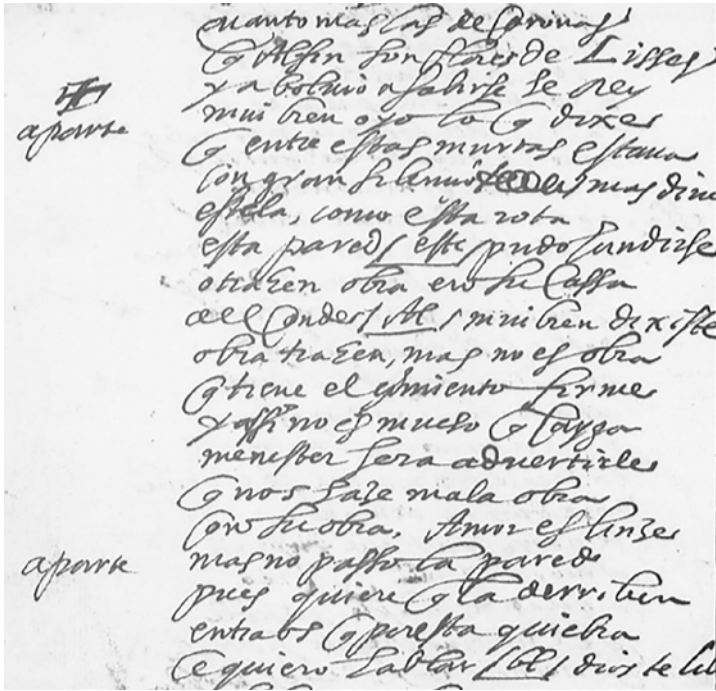


Figura 4. Lope de Vega, *La batalla del honor*, acto II, f. 16v.
BNE, Sig. T/15007/18

ALMIRANTE

[...]

¡Vive Dios! Que de manera
te adoro, y así me imprime
amor tu virtud, que creo
que cuando fuese posible
que el mismo rey te sirviese,
que nunca los reyes sirven
las mujeres de sus deudos,
mayormente los que siguen
los pasos de sus mayores,
y más donde es bien que imiten
tantos, tan santos abuelos,
tantos Carlos y Luises,
que creo que le mataste;
que la honra, Blanca, es tigre
que por sus hijos no teme
puntas de lanzas terribles,
cuanto más las de coronas,
que, al fin, son flores de lises.

+
aparte (Ya volvió a salirse el rey,
muy bien oyó lo que dije,
que entre estas murtas estaba
con gran silencio.)³¹ Mas dime,
Estela, ¿cómo está rota
esta pared?

ESTELA Pudo hundirse,
o traen obra en su casa
del conde.

ALMIRANTE Muy bien dijiste,
obra traen; mas no es obra
que tiene el cimiento firme,
y así no es mucho que caiga.
Menester será advertirle
que nos hace mala obra
con su obra. (Amor es lince,
aparte mas no pasó la pared,
pues quiere que la derriben.)
Entraos, que por esta quiebra
le quiero hablar.

b. *La discordia en los casados* (1611)

En el tercer acto (f. 5v) Otón intercede ante Elena por Pinabelo, que se encuentra también en escena, para el que pide perdón. Elena parece concederlo, pero en realidad está disimulando, como se explica a sí misma en un aparte marcado en el margen derecho.

ELENA La furia que me provoco
vencen tus canas, Otón;
por ellas le debo dar.
(Quiero, de tantos errores,
perdonar estos traidores, +
que es mejor disimular. *aparte*
Bien conozco los enredos
y las lisonjas de Otón,
que no faltará ocasión
en cesando tantos miedos.)

31 Como para los otros casos de aparte para sí, marco entre paréntesis las frases del parlamento que a mi juicio deberían decirse en aparte.

7 Casos de aparte señalados sin utilizar la palabra 'aparte'

Puede que el análisis de los manuscritos que nos faltan por examinar obligue a corregir las observaciones y tipologías de este artículo, aunque realmente no creo que se vayan a desviar sustancialmente de lo aquí recogido. Los usos de la palabra 'aparte' en acotación según Lope se reducen a las dos categorías principales (con sus matices) que acabamos de presentar: el aparte para sí y el aparte dialogado entre dos o más personajes (mudo o activo).³²

Sin embargo, realizando un cambio de perspectiva, es necesario precisar ahora que el aparte dialogado, muy frecuente en las comedias de Lope, además de mediante una acotación con la palabra 'aparte' podía indicarse o sugerirse de otros modos por medio de la notación escrita: con otra formulación verbal en acotación; con indicios claros en los parlamentos de los personajes; mediante marcas gráficas (rayas). Estos cuatro procedimientos no son excluyentes entre sí y podían ser utilizados de forma combinada. Por último, hay otros casos muy frecuentes en los que no hay ningún indicio concreto o material, que un lector habituado – y el primero es el autor de comedias con sus actores – podría deducir del contexto de la acción dramática.

Efectivamente, los autógrafos de Lope recogen otras formas de señalar un diálogo en aparte. En el primer acto de *El poder en el discreto* (f. 7v), un grupo de cinco personajes comparten la acción dramática sobre el tablado hasta que de repente hay dos (el rey de Sicilia y Serafina) que hablan aparte.³³ El mismo rey le indica a Serafina que se aproxime («Oídmeme cerca»), y así lo hará la dama, quien responde «Decid». No oímos lo que

32 La segunda acepción de aparte en el *Diccionario de Autoridades* (1726) se corresponde con lo que llamamos «aparte para sí»: «En las comedias es lo que el cómico dice y representa sin que lo entienda y oiga la persona o personas con quienes habla, en que da a entender y manifiesta los afectos y pasiones interiores, que le obligan a ocultar su sentimiento: y estos pasos en las comedias están advertidos al margen de ellas con esta voz Aparte, para que entienda el cómico cuando ha de usar de ellos. Lat. *Clam. Seorsim. Verba illa quae profert comicus actor, velut sibi ipsi, aut secum loquens*». Tras referirse a algunas locuciones con la palabra 'aparte' que no se relacionan con el medio teatral, la última referencia del *Diccionario* tiene implicaciones importantes para lo que tratamos en nuestro artículo, porque se refiere al diálogo en aparte y, además, se ejemplifica con una cita de una obra dramática: «Llamar a uno *aparte*, y decirle mira, u oye *aparte*. Es retirarle y apartarle, o separarle de los demás concurrentes, ahora sea por palabras, o por señas, para decirle en secreto alguna cosa importante, que conviene no la sepan los demás. Lat. *Ad privatam colloquutionem aliquem à consortio aliorum avocare*. MONTES. Com. El Caballer. de Olm. Jorn. 2.

Mira aparte, yo quisiera.

Dilo presto, en qué reparas?».

33 En realidad, se han producido con anterioridad otros diálogos en aparte (del rey con Celio, y de Celio con Serafina), pero Lope no los ha señalado, lo que es una situación frecuentísima, como hemos dicho.

dicen, pues quien habla en alta voz es Celio (veintinueve versos de soliloquio en aparte), que observa inquieto, celoso ya, cómo hablan Serafina y el rey. Lope no ha decidido aquí señalar «*aparte*» para Celio, sino que desde otro punto de vista pone el foco en el rey y en Serafina, e indica en acotación «*los dos hablan*» (en el margen derecho, bajo cruz de Malta «*los dos*» y debajo «*hablan*»), debiendo producirse entonces un diálogo mudo que tiene gran relevancia dramática.³⁴ No se pierde de vista a la pareja Rey-Serafina (no la pierden de vista Celio ni los espectadores, que miran a Celio mirando a la pareja), pero además el arte de Lope subraya el parlamento de Celio, mirando a su amada y a su señor, al decidir justo en este momento un cambio métrico que realza aún más su importancia: hasta entonces la escena corría fluidamente en redondillas, pero justo en el instante en el que el Rey pide a Serafina que se acerque dan comienzo unas décimas que permiten a Celio expresar sus quejas mediante la estrofa recomendada en el *Arte nuevo* para ellas. «Oídmeme cerca», «Decid» es el primer verso de una décima que será completada por Celio, añadiendo otras dos más para componer su soliloquio de veintinueve versos. Observamos, entonces, la función de la métrica en su articulación con otros procedimientos dramáticos al servicio del espectáculo global, visual y auditivo. Este es el momento al que me refiero:

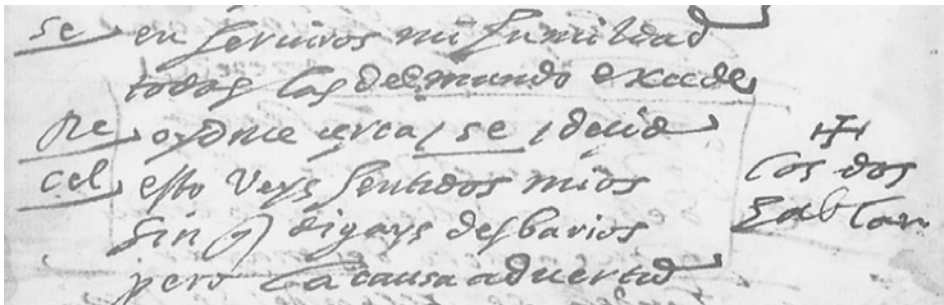


Figura 5. Lope de Vega, *El poder en el discreto*, acto I, f. 7v. BNE, Sig. RES/90

REY	Yo os tengo notable amor.
SERAFINA	Mi casa y mi padre honráis.
REY	Pero ¿quién como vos puede merecer mi voluntad?

³⁴ También presentes en escena están los criados Alejo y Rosela, sobre cuya acción escénica nada se dice. Recuérdese además que en este mismo año de 1623 en el manuscrito de *La corona de Hungría* Lope utilizará en acotación la expresión «*aparte*» para indicar el diálogo mudo entre el Rey y Leonor, de especial rendimiento para la acción: un mismo recurso escénico expresado de dos maneras diferentes.

SERAFINA	En serviros mi humildad todas las del mundo excede.	
REY	Oídmе cerca.	+
SERAFINA	Decid.	los dos
CELIO		hablan

¿Esto veis, sentidos míos,
sin que digáis desvaríos?
Pero la causa advertid.
¡Alma, callad y sufrid!
¿Cómo puedo? ¡Que me abraso
sirviendo, no es nuevo caso!
¡Mirad que al Rey quiero bien!
¡Pasad por su amor también,
pues yo por mis penas paso!
[...]

La comedia de *El poder en el discreto* nos depara aún unos casos de aparte diferentes de lo visto hasta ahora e importantísimos por el modo de indicarse en el texto manuscrito. Se localizan en el acto segundo (ff. 4v-7r). Como en otras ocasiones a lo largo de esta comedia, a Lope se le ha olvidado indicar en acotación la salida de escena de los personajes que ocupaban el tablado, Celio y Alejo. Entre dos líneas horizontales que recorren buena parte del renglón, traza una cruz de Malta y escribe la acotación *Flora y Serafina. Rosela y Fenisa criadas*. Comienza lo que de modo moderno llamamos un nuevo cuadro, tras haber quedado el tablado vacío. Flora y Serafina mantienen su diálogo durante setenta y seis versos en presencia de sus criadas, hasta que en cierto momento (f. 6r), en el margen derecho bajo una cruz de Malta Lope escribe *Sientanse y debajo y hablen quedo* (trazando una corta línea que parece subrayar *quedo*), refiriéndose a las dos damas. Añade (¿cuándo?) una raya larga y continua debajo del último verso de Flora (fig. 6).

Comienza entonces el diálogo de las criadas Rosela y Fenisa, mientras sus señoras conversan sin que oigamos lo que dicen (hablando quedo), hasta que sesenta y seis versos después (f. 7r) Rosela dice: «Dale al diablo y punto en boca | que se levanta mi ama» (fig. 7). Debajo de este último verso Lope escribe dos rayas discontinuas marcando el final de la subescena entre las criadas. Observamos, por lo tanto, que junto a una acotación verbal para indicar el diálogo mudo aparte simulado por las señoras («*hablen quedo*»),³⁵

35 También en el manuscrito de *La prueba de los amigos* (1604), en el acto segundo (f. 16v) se encuentra la acotación *quedo*, en el margen izquierdo bajo cruz de Malta, para indicar que unos versos se digan en voz baja. No es una larga subescena aparte sino un brevísimo inciso de dos personajes femeninos. Primero han salido Dorotea y Clara. Hablan entre ellas y Dorotea dice lo dolida que está porque cree que ha perdido a Feliciano, quien entra en escena con Fulgencio, Tancredo y Galindo. Dorotea finge el enfado con Feliciano para hacerse de

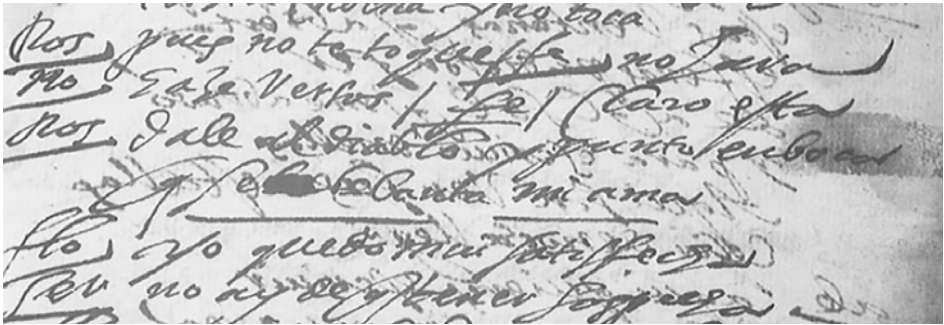
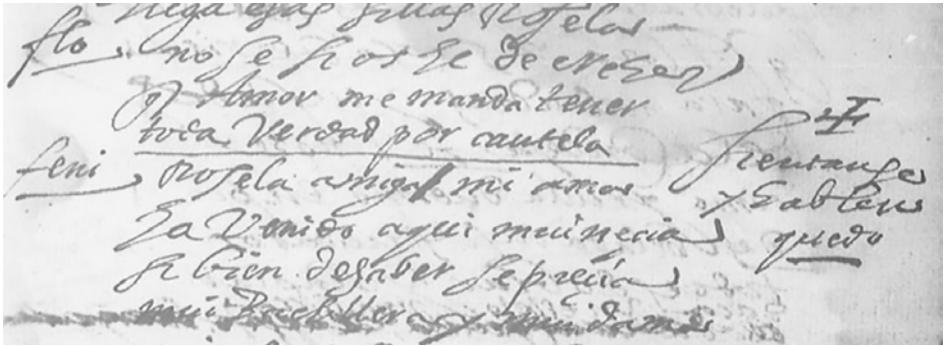


Figura 6. Lope de Vega, *El poder en el discreto*, acto I, f. 6r. BNE, Sig. RES/90

Figura 7. Lope de Vega, *El poder en el discreto*, acto I, f. 7r. BNE, Sig. RES/90

Lope traza unas líneas que marcan el comienzo y el fin del diálogo activo de las criadas, dicho aparte.

Aunque sin reproducir imágenes del autógrafo, Daniele Crivellari (2013, 68) con su perspicacia habitual se había referido a este caso³⁶ en su ex-

rogar, cuando este enseña una joya estupenda y Dorotea finge no darle importancia, pero en aparte le pregunta a Clara por la calidad de la joya: «Dorotea: ¿Qué es eso? Clara: Una joya es. Dorotea: ¿Es buena? Clara: De mil ducados. Dorotea: Ruégame más». Ocupa este aparte solo dos versos y medio compartidos entre dama y criada.

36 Habría que precisar, sin embargo, que la línea que cierra el parlamento de las criadas no es una «raya sencilla» (68) sino una línea discontinua de dos tramos. En este contexto minucioso en el que Crivellari estudia y analiza meticulosamente líneas rubricadas, líneas sencillas y líneas sencillas dobles, por ejemplo, la precisión no es baladí: entre las marcas gráficas de Lope hay que distinguir los diferentes tipos de rayas o líneas con absoluta precisión, según su continuidad o discontinuidad (a veces son discontinuas para evitar cruzar el rasgo de otras letras, pero otras veces no, como en este caso) y según la longitud (al menos, pequeña raya, raya que ocupa medio verso, raya que ocupa verso entero). Es imprescindible para poder extraer conclusiones precisas sobre el sistema de notación de Lope.

celente monografía sobre las marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope. Disiento, sin embargo, de Crivellari cuando se refiere a esta situación como «una escena englobada dentro de otra» (2013, 68). Creo que es más apropiado describirla como una secuencia en la que se observa una subdivisión espacial y de acciones en dos subescenas o semiescenas, con un diálogo activo de un lado y otro mudo aparte, marcándose, como muy bien dice Crivellari, «distintas configuraciones de los personajes en el tablado».

Añadamos que en nota a pie de página se refiere, además, Crivellari a otros casos de comedias en los que Lope utilizó este procedimiento de rayas o líneas con un valor similar de segmentación, por lo que hay que tenerlo en cuenta como uno de los modos de notar gráficamente los parlamentos en aparte:

Véanse también los vv. 114 y 128 de *La niñez del Padre Rojas*, donde dos líneas sencillas señalan la intervención 'aparte' del Vicio y de la Virtud, quienes están observando la escena de las quejas de Gregorio con su madre. Cf. Asimismo, ¡Ay, verdades que en amor..., donde la línea del verso 2034 marca una división entre el diálogo de Inés con Alberto y la escena protagonizada por Celia y García; *El marqués de las Navas*, donde una raya sencilla en el v. 1104 marca una división estructural entre el diálogo de las damas y el de los hombres; y *La corona merecida*, cuya raya sencilla en el v. 728 (sin que haya acotación correspondiente) indica el momento en que la atención vuelve a centrarse en Alfonso, tras una escena de diálogo entre la reina Leonor y el alcalde Belardo. (2013, 68)

En *El castigo sin venganza* también se encuentran en el primer acto dos acotaciones que señalan los diálogos simultáneos de dos parejas (uno mudo y otro activo). En estos casos, muy próximos entre sí en el mismo segundo cuadro, Lope no incluye sin más la palabra 'aparte' en el margen, como hará en el tercer acto, según hemos ya visto. En el primer caso (f. 8r) escribe «*hablen quedo y diga Batín*»,³⁷ con una formulación parecida a la que acabamos de ver en *El poder en el discreto*, aunque aquí la incluye como acotación centrada, y no en el margen, precedida de la cruz de Malta y enmarcada por una línea superior discontinua en cuatro trazos y por una línea inferior que ocupa casi la longitud de un verso (fig. 8). Ante la gente que acompaña al Conde Federico, este y Casandra mantienen un

37 En las ediciones modernas se sitúa entre los versos 411 y 412. El segundo caso de diálogos simultáneos se localiza entre los versos 581 y 582. En mi libro sobre la construcción del espacio en la comedia he comentado estos dos casos de *El castigo sin venganza* (Rubiera 2005, 148-50), refiriéndome, además, al estudio de Monique Martínez-Thomas (Golopentia, Martínez-Thomas 1994) sobre «le texte didascalique» en el que también se comentaban estos pasajes mediante el uso de términos como 'espacio lúdico activo' y 'espacio lúdico mudo'.

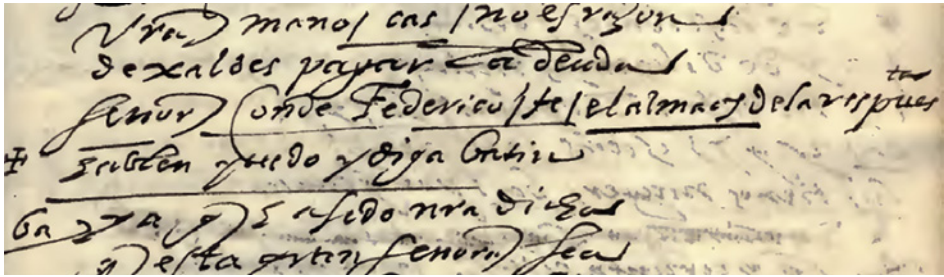


Figura 8. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, acto I, f. 8r. BNE, Sig. D. 174.19

diálogo en voz alta en el que se presentan y Casandra agradece al Conde que la haya rescatado. Le pide los brazos en señal de saludo afectuoso, pero Federico prefiere besarle la mano. Casandra insiste, por lo que se aproximan en un ligero abrazo, momento en que se apaga su conversación y Lope pone el foco (y el micrófono, podríamos decir) en la pareja de los criados Batín y Lucrecia, cuya conversación oyen ahora los espectadores. Es decir, la acotación *hablen quedo y diga Batin* significa *hablen quedo [Federico y Casandra] y diga Batín [a Lucrecia]*.

Más adelante, callados Batín y Lucrecia, hablan en alto por su parte Federico y Casandra, sin que haya acotación verbal que señale el cambio de turno, aunque sí una raya pequeña³⁸ debajo del comienzo del último verso de Batín y antes de la intervención de Casandra que devuelve la voz a los señores. Entran nuevos personajes en escena (Marqués Gonzaga, Rutilio y criados), produciéndose una nueva escena compartida entre todos, hasta que en un momento dado Federico y el Marqués hablan por un lado (sin que se oiga su conversación), mientras por otro escuchamos lo que se dicen Lucrecia y Casandra. Lope (f. 11r) lo indica ahora con esta acotación centrada, precedida de cruz de Malta y enmarcada por arriba y por abajo con tres rayas discontinuas de distinta longitud: «*hablen los dos y aparte Casandra y Lucrecia*». Además, el primer verso de la intervención de Casandra deja clara la situación: «Mientras los dos hablan, dime | qué te parece, Lucrecia».

Para terminar este examen, como hemos dicho más arriba, se observan casos en los que, aunque no haya una acotación que lo indique, se producen diálogos aparte que se marcan con claridad únicamente dentro del propio

³⁸ Crivellari no se refiere a esta marca gráfica en la nota anteriormente citada (2013, 68) con ejemplos similares ni en la ficha correspondiente a *El castigo sin venganza* (417). Nótese que el cambio de turno en la toma de la palabra entre las parejas está, además, muy significativamente marcado por un cambio métrico en este momento: del romance se pasa ahora a las tres décimas de Casandra y las tres décimas de Federico, antes de que la escena de conjunto vuelva al romance.

parlamento de los personajes, con formulaciones muy variadas. Entre otros posibles, un ejemplo bien significativo es el de *La discordia en los casados* en el momento del acto tercero (9r) en el que Perol se dirige a Celia para formar su subescena de treinta y un versos al margen de los otros personajes:

PEROL Oye aparte.

CELIA [...] ¿Qué me quieres?

[...]

8 Breve reflexión sobre los apartes en los impresos del siglo XVII

Antes de pasar al capítulo de conclusiones, donde abordaré la cuestión de la edición de las acotaciones y en particular de los apartes, es conveniente detenerse, aunque sea brevemente, en alguna consideración sobre la notación de los apartes en las ediciones impresas del siglo XVII. En la experiencia cotidiana de los críticos modernos con ellas se comprueba, de modo general, la escasez de acotaciones que señalan los apartes. No es nada infrecuente el caso de una obra tan importante en el repertorio como *El caballero de Olmedo*, en cuya edición impresa (*Parte XXIV*, 1641) no se encuentra ni un solo aparte.³⁹ Sin embargo, sí se pueden señalar algunas prácticas editoriales, en las que no es fácil de precisar qué es traslado del manuscrito o intervención durante la impresión, que apuntan a una más frecuente indicación de las situaciones enunciativas estudiadas en el presente artículo. Concretamente, hace años me referí (Rubiera 2005, 133-5) al caso de la edición de las comedias de Guillén de Castro, en cuyas obras

39 Es curioso, además, el caso de las *partes* que reúnen comedias de un mismo autor. Por ejemplo, la *Parte XVI* de las de Lope (Vega 1621), como es frecuente en la época, edita piezas de muy distinta procedencia y cronología, en las que se observan diferentes modos de atender en acotación la indicación de aparte. En cinco de las comedias (*Mirad a quién alabáis*, *El Perseo*, *El laberinto de Creta*, *Las grandezas de Alejandro*, *Lo fingido verdadero*) no se encuentra ninguna acotación de este tipo. Hay una sola indicación de aparte en *El premio de la hermosura*, *Las mujeres sin hombres* y *La Felisarda*, y dos indicaciones en *Adonis* y *Venus* y en *La inocente Laura*. En *Los prados de León*, además de un «Aparte», se encuentra un «diga para sí» (f. 44r) y dos «Estè a parte» (ff. 60r y 61v), junto a un «quede don Nuño solo a una parte, y Gimena, y Blanca a otra parte» (f. 56v). En *La serrana de Tormes* pueden leerse «Aparte Diana, y Alejandro, hablen» (f. 164v, con una formulación ya conocida y testimoniada en autógrafos lopescos) o «Los viejos solos en secreto hablen» (f. 162v), con una fórmula verbal que hasta ahora no hemos recogido, pero que puede ser que se testimonie en los autógrafos aún no consultados. Una vez concluido el examen completo de autógrafos podrán extraerse conclusiones más seguras en torno al aparte. En mi opinión debería realizarse un trabajo similar con el resto de acotaciones lopescas para establecer un repertorio completo que muestre cuáles eran al respecto sus hábitos y sus preferencias léxicas en diferentes épocas y según el género. De un *Diccionario de acotaciones de las comedias autógrafas de Lope de Vega* se podrían extraer más consecuencias de lo que en principio podría parecer.

impresas parecía prestarse más atención de lo normal a la precisión de los apartes y de las subescenas simultáneas, fenómeno constatable igualmente en otras comedias de dramaturgos valencianos que utilizaron este recurso dramático con maestría, como bien puede probarse con la lectura de las *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la Insigne y Coronada Ciudad de Valencia* (1609).⁴⁰ Otro caso de interés es el de Juan Ruiz de Alarcón y la edición de *Los favores del mundo*, que abre la *Primera Parte* de sus comedias publicadas en 1628, en cuyo acto segundo se precisa en veintiséis ocasiones una intervención en aparte, además de que en el folio 13r pueda leerse que el personaje de Julio «Aquí baja la voz y habla como a escuras de Anarda a don Diego», señalándose inmediatamente las veces en las que el parlamento debe decirse en voz alta o en aparte con las locuciones «Alza la voz / Baja la voz».

Sin embargo, a pesar de estos y otros casos en manuscritos⁴¹ e impresos que habría que catalogar con precisión para conocer los usos de la técnica del aparte y las diferentes formulaciones verbales que se refieren a él, puede decirse que en general son muy escasas las indicaciones de los apartes en la mayoría de las comedias. Por esta razón, ¿qué debería, entonces, hacer el editor moderno al presentar un texto para la lectura de un receptor actual?

9 Conclusiones: ¿para quién editamos nosotros? Del papel a la pantalla

La situación comunicativa de Lope de Vega transmitiendo su comedia por escrito a un autor que iba a representarla es evidentemente muy distinta de la del editor moderno preparando su texto para el lector contemporáneo. Por esa razón no creo que el crítico moderno deba atenerse únicamente a las características del texto base (manuscrito o impreso) y de otros testimonios

40 Solo en *El Prado de Valencia* del Canónigo Tárrega se encontrarán, en diferentes situaciones dramáticas que habría que precisar, acotaciones variadas como «Dígale esto secreto»; «Háblale al oído»; «Dícele al oído el concierto»; «Diga esto bajo el Capitán»; «aparte»; «a parte»; «Diga esto bajito»; «Sale don Juan y quiere saludar al Capitán, pero como los ve hablando, va a Laura»; «Da Beatriz al Conde una higa de cristal y dice que es de Laura, y hablan secreto»; «bajito».

41 Como ya señalé en otro momento, un lugar muy destacado ocupa el caso de la *La comedia del Doctor Carlino* de Luis de Góngora, conservada incompleta en el famoso Manuscrito Chacón (1628): «En todo el texto Góngora distingue muy bien entre 'aparte' (para referirse al parlamento de un personaje dicho para sí), hablar en secreto (para el parlamento dicho por un personaje a otro sin que sea oído por los demás) y 'a coros, en secreto' cuando se alternan dos grupos hablando en secreto» (Rubiera 2005, 134). Si añadimos el aparte al público (para este recurso véase Rubiera 2009), tendremos las cuatro modalidades principales de aparte en la comedia española.

antiguos según un criterio ecdótico rígido que se atenga exclusivamente a lo que recoge el texto. Del mismo modo que, a no ser que se realice una edición paleográfica, se corrigen errores 'evidentes', se moderniza la ortografía, se desarrollan abreviaturas, se dispone el texto colocando a cada interlocutor en una línea diferente y, sobre todo, se propone una puntuación, el texto dramático exige una intervención que tiene que ver, por un lado, con sus propiedades intrínsecas, que apuntan a un espectáculo (y que lo diferencian de un texto lírico o un texto narrativo), y, por otro lado, con el destinatario.⁴²

Por ello, siempre según mi opinión, para asegurarse del buen entendimiento de la dinámica de la acción dramática representada sobre el tablado, el texto que se entrega al lector debe, en primer lugar, señalar todas las entradas en escena y todas las salidas de escena de los personajes, aunque el autógrafo o, por ejemplo, una edición autorizada por el poeta, no las recoja en ocasiones.⁴³ En segundo lugar, en el texto deben señalarse todos los apartes en sus distintas variedades: aparte para sí, aparte para otro u otros personajes (indicando el destinatario o los destinatarios de la intervención) y aparte al público. En ambos casos (entradas/salidas; apartes) el texto editado debe permitir al lector saber si las indicaciones correspondientes aparecen o no en el texto base y en los testimonios relevantes, como toda edición crítica debe asegurarse de hacer. En tercer lugar, la anotación, además de aclaraciones léxicas y sobre el contexto histórico-cultural, debe utilizarse de modo complementario para precisar y aclarar detalles significativos de la representación espectacular que el texto dramático pretende evocar, es decir, que permitan descubrir en la lectura «tout le jeu du théâtre», según la formulación de Molière, o que «rend[e]nt facile à l'imagination du Lecteur tout ce que le Théâtre présente à la vue des Spectateurs», según la de Corneille.

Si leemos la selección de fragmentos de criterios editoriales en relación con las acotaciones y los apartes que presento como Apéndice, completándolos con alguna otra práctica, observaremos unas diferencias muy notables en lo que se refiere a:

42 Efectivamente, ¿para quién editamos nosotros? ¿Solo para especialistas en el teatro aurisecular? Creo que hay que pensar también muy especialmente en el tipo de lector que representa el estudiante universitario, en muchas ocasiones no hispanohablante, cada vez más alejado de los códigos culturales y de las convenciones artísticas imprescindibles para alcanzar el grado de competencia que permite una comprensión avanzada, lo más sutil y matizada posible, de obras como *El caballero de Olmedo*, *Lo fingido verdadero*, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* o *La dama duende*.

43 A veces es por simple descuido, pero en el caso de los autógrafos de Lope no basta con entender únicamente la acotación en el sentido de la formulación verbal de una orden escénica de entrada o de salida ('entre', 'salga', 'váyase', 'éntrense'). Hay que ampliar el concepto de acotación para que acoja las marcas gráficas, particularmente las líneas rubricadas que señalan lo que en términos modernos llamamos cambio de cuadro. Estas rayas en ocasiones no van precedidas de la orden de salida de escena de los personajes que haría dejar vacío el tablado, es decir, son el único signo explícito dejado al respecto por Lope en el original.

1. Qué señalar como aparte en relación con los testimonios antiguos:
 - a. los que indica el texto base [normalmente un manuscrito o la *editio princeps*];
 - b. los que indica el texto base u otros testimonios antiguos de valor o autoridad probados;
 - c. los que además de a) o b) aprecia el crítico que deben ser considerados como dichos aparte;
 - d. los que además de a) o b) aprecia el crítico que deben ser considerados como dichos aparte para la correcta comprensión de la escena.

2. Qué se entiende por ‘aparte’:
 - a. una única modalidad enunciativa sin matices;
 - b. diferentes modalidades enunciativas: aparte para sí, aparte para otro u otros personajes, aparte al público, subescenas o semiescenas (semiapartes).

3. Cómo indicar formalmente en la página editada el aparte:
 - a. ¿dónde?: margen derecho, margen izquierdo; centrado. Antes o después del enunciado en aparte;
 - b. utilizando formulaciones distintas (completa o abreviada; con o sin punto; en cursiva o no): *Aparte*; *Ap.*; *Ap*;
 - c. utilizando o no paréntesis: solo paréntesis sin indicación verbal; redondos para el parlamento, y cuadrados o corchetes con la indicación de aparte de alguna forma [Ap] cuando no está en ningún testimonio; únicamente redondos y para cada parlamento individual en toda ocasión, sin distinguir el aparte para sí del diálogo en aparte; distinguiendo el diálogo en aparte o semiaparte, en cuyo caso se abre el paréntesis al comienzo de la primera intervención y se cierra en la última réplica en aparte;
 - d. utilizando o no [*Alto*] entre corchetes como fórmula complementaria cuando termina el aparte;
 - e. utilizando o no una nota complementaria.

Al igual que en los manuscritos o en los impresos del siglo XVII, las soluciones editoriales modernas son muy variadas, porque los críticos siguen criterios muy diferentes que cambian, en primer lugar, según el grado y el modo de atención que prestan a los rasgos materiales de los textos antiguos, a la representación escénica que el texto evoca y al destinatario moderno de la edición. Además, el soporte material, la página en papel del libro convencional, ofrece posibilidades y presenta inconvenientes con los que se puede jugar de modo diverso y que algunos críticos supeditan al criterio de legibilidad y de claridad, que hace desaconsejable la intervención editorial con paréntesis y otros añadidos.

Ante este complejo panorama la innovación digital ha venido a revolucionar la edición de los textos dramáticos antiguos.⁴⁴ Puede y debe aportar soluciones que satisfagan al mayor número posible de lectores potenciales y lo hará si sabe aprovechar al máximo la flexibilidad o transformabilidad del medio técnico. La variedad de lectores, la amplia gama de sus preferencias como receptores y la diversidad de expectativas de lectura deben quedar satisfechas mediante la versatilidad en las opciones de página que puedan presentarse en la pantalla. Además de poder consultar la reproducción facsimilar de las diferentes ediciones de un texto (manuscritos e impresos) y/o su transcripción,⁴⁵ mediante un amplio menú de herramientas de visualización que juegue con opciones de mostrar/ocultar⁴⁶ el usuario-lector podrá configurar según sus preferencias o necesidades el modo de página que desee, rompiendo la rigidez del modo único de lectura propio de una edición en papel. Podrá decidir la orientación principal de su lectura, mirando más hacia la configuración de los textos antiguos desde una perspectiva filológica (pudiendo consultar las variantes con facilidad) o hacia aspectos relativos a la escenificación o hacia aspectos de interpretación crítica, por ejemplo. Si quiere una página limpia, como desean los puristas, la obtendrá sin notas ni números volados, sin ni siquiera la indicación convencional de números de verso. Si quiere un texto sin puntuar, como pretenden algunos hombres de teatro,⁴⁷ o si quiere indicaciones sobre la estructura métrica y los cambios estróficos,⁴⁸ o si necesita una

44 Véase sobre esta cuestión Valdés Gázquez 2014.

45 Con la opción, por ejemplo, de visualizar al mismo tiempo hasta tres ediciones a la vez, como permite la edición crítica y archivo digital de *La dama boba*: <http://damaboba.unibo.it> (2018-07-12). Escribe M. Presotto (2015, 86): «el objetivo principal, la lectura sinóptica, se hace posible con la creación en la misma pantalla de tres secciones equipotentes, reducible a dos, en las que el usuario puede seleccionar el documento y, en segundo lugar, el formato del documento elegido que le interesa (facsimilar, transcripción, informaciones generales)».

46 Véanse, por ejemplo, las posibilidades de visualización que ofrece la página web de *Internet Shakespeare Editions*, consultando alguna de sus ediciones, como las de *Othello* o *Hamlet* http://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_EM/scene/1.1/ (2018-07-12).

47 Véase para esta posibilidad “*La entretenida*” by Miguel de Cervantes: *A Digital, Annotated Edition and an English Translation (“The Diversion”)*: <http://entretendida.outofthewings.org/index.html> (2018-07-12), que efectivamente propone una lectura del texto «unpunctuated»: «This version responds to the need expressed by some theatre practitioners, including Nicholas Hytner, the director of the National Theatre in the UK, for an unpunctuated text, which allows them to discover the meaning of the text for themselves, without editorial intervention [...]. It may also be welcome to scholars who wish to produce their own edition. This version corresponds more closely than the other edited views to the manuscript that would have been produced by Cervantes, which in all likelihood would have carried very little punctuation (see my remarks above concerning the images of the first edition)».

48 Es ya una de las posibles «marcas visuales» disponibles en la *Biblioteca digital ARTELOPE* con un simple clic sobre «mostrar métrica»: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0566_PedroCarbonero.php (2018-07-12).

aclaración léxica de algún término, los podrá obtener con un simple clic. Y si quiere entender a fondo el juego escénico y el espectáculo previsto en el texto verbal, accederá a él mediante notas complementarias y hasta mediante enlaces con fragmentos videográficos de representaciones que muestren posibilidades de puesta en escena. En este sentido, en relación particular con los apartes para sí, los diálogos en aparte y las subescenas simultáneas con alternancia de diálogos, podrían utilizarse marcadores con colores asociados a los distintos procedimientos o con iluminación de versos que permitan una visualización rápida de las distintas entidades enunciativas, si no quiere utilizarse sin más la especificación con las formulaciones verbales propias de los textos del XVII que hemos estudiado en este artículo o decidirse por una de las soluciones de los editores modernos que hemos mostrado.

Apéndice

Rico, Francisco (ed.) [1971] (1978). *Moreto, Augustín: El desdén con el desdén*. Madrid: Castalia

Por lo demás, he actualizado la ortografía de acuerdo con las normas habituales en los *Clásicos Castalia* y me he abstenido de fraccionar la obra en escenas e introducir ningún género de acotaciones. Únicamente me he permitido dar entre paréntesis redondos algunos posibles apartes (la *princeps* apenas señala media docena de ellos). («Nota previa»,55)

Varey, John E. (1985). «Staging and Stage Directions». Casa, Frank P.; McGaha, Michael D. (eds), *Editing The Comedia*. Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 146-61

Missing stage directions

In the printed texts and in many manuscriptis, it is evident that some stage directions are missing. Characters may clearly have left the stage, as indicated by the dialogue, without stage direction: *Vase*. Other stage directions are sometimes indicated by the text as been necessary. [...] It would therefore be appropriate to introduce a stage direction [...]. Any editorial intervention should, however, be indicated by the use of square brackets, parenthesis being used for stage directions taken from the printed or the manuscript source texts. The golden rule is to read the text with care, and follow the indications therein. New stage directions should therefore be added with circumspection.

Format

Stage directions should be in italics. If long, they should be centered, and followed by a full-stop; if short, they can appear in the right hand margin alongside the line of text to which they refer, in parentheses and without a full-stop. Short stage directions which directly affect the way in which a speech is delivered (e.g.: *Dentro; Aparte*) are usually placed in the verse immediately before the words affected:

PERIBAÑEZ: [Ap.] (Y mi deshonor también.) (159-60)

Sirera, Josep Lluís (ed.) (1987). *Moreto, Agustín: El desdén con el desdén. El lindo don Diego*. Barcelona: Planeta

En el caso de los apartes, aquellos que no estaban indicados y eran necesarios para la inteligencia del texto, los hemos suplido con un *Aparte* entre corchetes. El fin de dicho aparte se ha indicado, asimismo entre corchetes, con un *Alto*, siguiendo la práctica editorial de la época. Se ha renunciado a indicar cuándo un personaje se dirige a otro en concreto, para hablar con él en secreto o aparte, ya que esto hubiese llevado a tener que acotar prácticamente la mayoría de los parlamentos; en estos casos se ha considerado que el lector (y mucho más el espectador, como es obvio) puede deducir fácilmente por el contexto a quién se dirige el personaje, máxime teniendo en cuenta que frecuentemente pronuncia éste el nombre del destinatario. («Introducción», LIII)

Arata, Stefano (ed.) (1996). *Castro, Guillén de: Las mocedades del Cid*. Barcelona: Crítica

Los testimonios antiguos y modernos señalan los numerosos *apartes* de la comedia con acotaciones al margen. Para la presente edición he preferido utilizar el sistema más sintético y puntual de incluir los apartes entre paréntesis. No he considerado oportuno, en cambio, indicar posibles «semiapartes» (cuando dos personajes hablan entre ellos de espaldas a los otros), ni numerar las escenas como hacen algunas ediciones modernas. («Prólogo», LXXIX)

Oleza, Joan (ed.) (1997). *Castro, Guillén de: Obras completas*, t. 1. Madrid: Fundación J.A. Castro-Akal

He desarrollado las abreviaturas de los nombres de los personajes en las acotaciones de réplica y me he abstenido de señalar entre corchetes los nombres que he añadido a las acotaciones de réplica o de movimiento escénico cuando faltaban (*Soldado, Criado, Oliveros...*). Tampoco he indicado mediante corchetes, siempre obstaculizadores de la lectura, las sustituciones de sílabas y de letras equivocadas en el texto ni las reconstrucciones o sustituciones de palabras que he creído estrictamente imprescindibles. He señalado en cambio, y entre corchetes, las acotaciones o partes de acotaciones añadidas por mí al texto original, por considerar que el lector especialista tiene derecho a conocer siempre cuáles son las acotaciones originales y cuáles las de editor. Aun así he renunciado siempre que he podido a añadir acotaciones, por no añadir corchetes. Las réplicas de los personajes que se producen en aparte han sido situadas

entre paréntesis dentro del texto, con lo cual se evita en la inmensa mayoría de los casos recurrir a la acotación explícita. Cuando aparece una acotación de *Aparte* sin corchetes es porque así está en el texto original. («Introducción», XXXIV)

Profeti, Maria Grazia (ed.) (1998). *Rojas Zorrilla, Francisco: Entre bobos anda el juego*. Barcelona: Crítica

Siguiendo el enredo y el juego de las equivocaciones, el texto prevé que muchas veces los personajes hablen «aparte» o se dirijan en secreto a otro interlocutor. Los dramaturgos del Siglo de Oro no lo apuntaban casi nunca, igual que pocas veces indicaban el cambio de lugar, dependiendo todo eso de la inteligencia de los actores, de los espectadores y de los eventuales lectores. En estos casos, he puesto los fragmentos entre paréntesis, método que tiene la ventaja de no interferir en el texto, e incluso de marcar la conclusión de las palabras pronunciadas aparte. («Prólogo», LIX)

Di Pastena, Enrico (ed.) (1999). *Moreto, Agustín: El desdén con el desdén*. Barcelona: Crítica

Los apartes y los semiapartes (es decir, los casos en que dos personajes hablan entre sí excluyendo voluntariamente a otros personajes en escena) que no se encuentran en el texto base y que se consideran oportunos para el sentido se introducen entre paréntesis. En caso de varios semiapartes seguidos, el paréntesis designará cada uno de ellos (y no la mera intervención de cada personaje). La acotación *aparte*, combinada con el uso de los paréntesis (que delimitan la extensión de la indicación), reproduce, por lo tanto, la lectura del testimonio base. («Prólogo», XCVII)

Antonucci, Fausta (ed.) (1999). *Calderón de la Barca, Pedro: La dama duende*. Barcelona: Crítica

Los *aparte* van entre paréntesis; casi todos se deben al criterio del editor moderno, ya que los testimonios antiguos los señalan solo en contados casos (casos que se indican en las entradas correspondientes del Aparato). Las acotaciones (en *italicas*) van entre paréntesis cuando son indicaciones internas (de gestualidad o de *attrezzo*) a una escena; sin paréntesis cuando señalan entradas o salidas de personajes. («Prólogo», LXXII)

Iglesias Feijoo, Luis (ed.) (2006). *Calderón de la Barca, Pedro: Primera Parte de comedias*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro

A fin de limpiar todo lo posible el texto de esta edición [...]. También se ha decidido incluir las acotaciones en cursiva sin ninguna otra indicación - paréntesis, corchetes -; solo se editan las de la Parte de 1636, añadiendo alguna necesaria por la entrada o salida de un personaje. Siempre que tienen cabida, se sitúan a la derecha de los versos. En cualquier caso, los cambios de escena o cuadro, cuando salen todos los personajes y entran otros nuevos, siempre se destacan con acotación en línea independiente. Del mismo modo, los apartes se incluyen entre paréntesis sin ninguna otra advertencia; esto es, se elimina la indicación *Aparte*, aunque conste en la edición de 1636, pues falta a menudo, por lo que habría que suplirla. Debe entenderse, por tanto, que, siempre que aparecen las palabras de un personaje entre paréntesis, han de considerarse un aparte, de manera que no se emplean los paréntesis para ninguna otra función, que son sustituidos, cuando es necesario, por guiones. («Introducción», 46)

Arellano, Ignacio (2007). *Editar a Calderón*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert

Suplidos de acotaciones. Los apartes

Como se sabe, en manuscritos y ediciones del Siglo de Oro aparecen pocas acotaciones. Muy rara vez se indican los apartes, que es preciso tener en cuenta para comprender el texto. Cuando se considere necesario, y solo en ese caso, se añadirá una indicación de aparte entre corchetes. Cuando el texto deje claro la enunciación aparte del discurso no se añadirá ninguna indicación, o a lo sumo se apuntará en nota al pie que en el pasaje anotado abundan los apartes, para que el lector esté atento al fenómeno sin necesidad de multiplicar las indicaciones. (69)

Grupo de Investigación PROLOPE (Universitat Autònoma de Barcelona) (2008). *La edición del teatro de Lope de Vega: las "Partes" de comedias. 'Criterios de edición'*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona

2.3.9. Apartes

Los «apartes» que aparecen en el texto base se señalarán con la indicación *Aparte* (en cursiva y sin punto final) en el margen derecho del primer verso (si no cabe en el margen puede ponerse : *Ap.*); además se incluirá todo el parlamento pronunciado «aparte» entre paréntesis (), único uso posible para este signo de puntuación. [...] Los «apartes» no señalados en el texto base se indicarán únicamente incluyendo el pasaje entre paréntesis (sin la

indicación *Aparte*). Si varios personajes dialogan en «aparte» se pondrá únicamente un paréntesis de apertura al principio del diálogo y otro de cierre al final. Si cada personaje, por el contrario, hace su intervención en un «aparte», el paréntesis se abrirá y cerrará en su intervención [...]. (39).

Domínguez Matito, Francisco (ed.) (2012). *Cubillo de Aragón, Álvaro: El invisible príncipe del Baúl*. Vigo: Academia del Hispanismo

Los apartes se indican con la fórmula *Ap* en cursiva al inicio del parlamento correspondiente. Todo el parlamento pronunciado en aparte va entre paréntesis. Los parlamentos que no figuran como apartes en el texto original van, como en los otros casos, entre paréntesis, pero la fórmula *Ap* va entre corchetes. Cuando el aparte se dirige a un personaje concreto y no figura en el texto original se indica igualmente entre corchetes. Las acotaciones se escriben en cursiva. («Introducción», 63)

Bibliografía

- Casa, Frank P. et al. (dir.) (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Corneille, Pierre [1660] (1999). *Trois discours sur le poème dramatique*. Présentation par Bénédicte Louvat et Marc Escola. Paris: Flammarion.
- Crivellari, Daniele (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- Diccionario de Autoridades* (1726-39). Madrid: Real Academia Española. URL <http://web.frl.es/DA.html> (2018-07-15).
- Díez Borque, José M. (1975). «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro». García Lorenzo, L.; Díez Borque, José M. (eds), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 49-92.
- Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la Insigne y Coronada Ciudad de Valencia* (1609). Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- Fournier, Nathalie (1991). *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle. Étude linguistique et dramaturgique*. Louvain; Paris: Éditions Peeters.
- Golopentia, Sandra; Martínez Thomas, Monique (1994). *Voir les didascalies*. Toulouse: CRIC Université de Toulouse-Le Mirail.
- Izquierdo-Valladares, Rafael (1999). «Aparte y comunicación teatral. *La dama boba*». Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Dramaturgia e ideología*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 119-27.
- Kowzan, Tadeusz (1969). «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo». Adorno, Theodor W. et al., *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila, 25-60.
- Kowzan, Tadeusz (1997). «La semiología del teatro, ¿veintitrés siglos o veintidós años?». Bobes Naves, María del Carmen (ed.), *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco/Libros, 231-52.
- Larthomas, Pierre [1972] (1980). *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris: Quadrige; Presses Universitaires de France.
- Lochert, Véronique (2009). *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*. Genève: Librairie Droz.
- Morrás, María; Pontón, Gonzalo (1995). «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de Comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 75-117.
- Presotto, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Presotto, Marco (2015). «Hacia un modelo de edición crítica digital del teatro de Lope». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 79-94. DOI 10.5565/rev/anuariolopedevega.115.
- Rennert, Hugo Albert (1907). «The Staging of Lope de Vega's Comedias». New York; Paris. URL <https://goo.gl/AYqUed> (2018-07-15)

- Rubiera Fernández, Javier (2005). *La construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- Rubiera, Javier (2009). «El aparte al público y la locución a los espectadores en la comedia del siglo de oro». Alvarez Barrientos, Joaquín et al. (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, 621-8.
- Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan (1628). *Parte Primera de las Comedias*. Madrid: Juan González.
- Shergold, Norman D. (1967). *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Tyler, Richard W. (1972). *A Critical Edition of Lope de Vega's "La corona de Hungría"*. Chapel Hill: Department of Romance Languages, University of North Carolina. Estudios de Hispanófila.
- Valdés Gázquez, Ramón (2014). «Anhelos, realidades y sueños ante la perspectiva y urgencia de la edición crítica digital. Reflexiones desde un grupo de investigación». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 20, 1-46. DOI 10.5565/rev/anuariolopedevega.86.
- Vega, Lope de (1604). *La prueba de los amigos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <https://goo.gl/Jkfe1U> (2018-06-22).
- Vega, Lope de (1621). *Décimasexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Vega, Lope de (1631). *El castigo sin venganza*. URL <https://archive.org/details/elcastigosinveng00vega> (2018-06-20)
- Vega, Lope de (1635). *Veinte y una Parte verdadera de las Comedias del Fenix de España*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Vega Carpio, Frey Lope Félix de (1873). *Amor con vista*. Madrid: Imprenta de M. de Rivadeneyra.
- Vega, Lope de (1923). *La corona merecida*. Ed. de José F. Montesinos. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando.
- Vega, Lope de (1970). *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*. Ed. de David Kossoff. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (1993). *El castigo sin venganza*. Ed. de A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de [1977] (1994). *La dama boba*. Ed. de Diego Marín. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2009). *El castigo sin venganza*. Ed. de A. García-Reidy. Barcelona: Crítica.
- Vega, Lope de (2010). *El castigo sin venganza*. Ed. de PROLOPE. Barcelona: PPU.
- Vega, Lope de (2015). *La dama boba. Edición crítica y archivo digital*. Bajo la dirección de Marco Presotto, con la colaboración de Sònia Boadas, Eugenio Maggi y Aurèlia Pessarrodona. Barcelona; Bologna: PROLOPE; Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. URL <http://damaboba.unibo.it> (2018-07-12).
- Weinberg, Bernard (2003). *Estudios de poética clasicista*. Ed., selección de textos y prólogo de Javier García Rodríguez. Madrid: Arco/Libros.

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)

editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

La acotación como texto

Con ejemplos de Lope de Vega

Gonzalo Pontón

(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya)

Abstract The comparison between Lope de Vega's autograph stage directions and the corresponding printed versions in his *Partes de comedias* shows significant textual differences, which demonstrate at least two important facts: 1) the textual instability of the stage directions – copyists and compositors don't see the stage directions as texts to be copied literally and in their integrity, and 2) the existence of a pattern of intervention by the printers, with the purpose of adapting the stage directions to the act of reading, in different and not always systematic ways. This paper tackles these issues, tries to delineate the specific problems raised by the editing of stage directions, and suggests some lines of action.

Sumario 1 Planteamiento, objetivos y corpus. – 2 Del autógrafo a las *partes de comedias*. – 3 Retoques de menor calado. – 4 Acotaciones suprimidas. – 5 Acotaciones añadidas. – 6 Un código incompleto. – 7 Decisiones editoriales. – 8 Acotaciones en conflicto: un ejemplo. – 9 Conclusión.

Keywords Stage directions. Textual studies. Editorial criteria. Lope de Vega. Holograph manuscripts. Printed plays.

1 Planteamiento, objetivos y corpus

Hace más de tres décadas, en un trabajo pionero sobre la edición de las indicaciones escénicas del teatro áureo español, John E. Varey (1985, 161) señalaba la distinta naturaleza de estas con respecto al texto de la comedia propiamente dicho:

Whilst the edition of a seventeenth-century play necessarily involves a close textual study of the variants of all editions and manuscripts in order to establish a *stemma*, and thus decide on the base text for the edition, the stage directions offer additional and specific problems.

El ilustre hispanista inglés era consciente – sin voluntad polémica alguna – de que la filología neolachmaniana puede colmar las necesidades de reconstrucción científica del texto poético de una comedia, pero que las acotaciones reclaman un tratamiento distinto, o al menos un enfoque

complementario. Y ello por dos razones. La primera tiene que ver con el hecho de que el sistema de indicaciones escénicas de una obra teatral clásica suele, a ojos del investigador, y en particular del editor de textos, resultar insatisfactorio: los testimonios individuales rara vez aportan – si es que alguna – un conjunto completo y cabal de indicaciones, correctamente ubicadas, sin incongruencias ni contrastes con lo que sugiere el texto poético, y en general se percibe que la información escénica es más rica si se suman testimonios distintos, práctica incompatible con la más rigurosa filología. En la misma dirección apuntaban recientemente Dusta-gheer y Woods (2017, 2-3), en su caso refiriéndose al teatro clásico inglés:

the stage directions for any given Renaissance play survive only in incomplete form. Instructions to enter and exit the stage, produce props, create sound-effects and mount visual spectacles, were spread across several different documents, including the playbook, backstage plot and individual actors' parts [...] Small wonder modern scholars and editors find the stage directions in surviving plays «inadequate».

La idea de que las acotaciones de una obra clásica dada – o, mejor, un testimonio antiguo concreto – son «inadecuadas» tiene mucho que ver con el alto valor que se les concede: son el portillo (siempre demasiado angosto, siempre solo entreabierto) por el que contemplar cómo vivían esas obras en escena, cómo la palabra del dramaturgo se convertía en espectáculo, en acontecimiento social colectivo. Son las trazas, nunca suficientemente satisfactorias, a partir de las que intentamos reconstruir la realidad de la representación: su dinámica, aparato, gestualidad, efectos, voces, objetos.¹

La segunda razón, en la que nos centraremos aquí, tiene que ver con el particular estatuto textual de las indicaciones escénicas. Una acotación es, qué duda cabe, parte del texto teatral: se crea al mismo tiempo que el resto de la obra, forma parte material del original y se transmite con él. Pero no es ‘texto’ en el sentido en que lo son las palabras – los versos, la prosa – de la obra dramática, susceptibles de una transmisión todo lo accidentada que se quiera pero inseparable de una voluntad de literalidad, de integridad verbal, rasgo consustancial al lenguaje literario.² La acotación que escribe el ingenio tiene una formulación verbal determinada, pero no hay una voluntad inequívoca de preservarla *ipsis verbis*, sino lo contrario: una libre disposición de esas palabras por parte de quien las lee y las transmite a un nuevo documento (copia de compañía, papel de actor, manuscrito para la lectura, impreso). El motivo es bien simple: la acotación no tiene que ser

1 El mejor estudio sobre la cuestión es el de Lochert (2009), que abarca los cuatro grandes teatros nacionales de la Edad Moderna.

2 Para la noción de literalidad y su contexto teórico, véase Lázaro Carreter (1980).

dicha, sino obedecida (siempre que las circunstancias y condicionantes de cada representación así lo permitan). Es un signo performativo, indiciario, que interesa exclusivamente por su significado. Ello tiene consecuencias textuales: provoca, como advertía Varey, que sus procesos de transformación se escapen por entre las mallas del cedazo neolachmaniano. Tal cosa no implica que carezca de interés cotejar las variantes de las acotaciones a lo largo de la tradición textual y presentarlas en el aparato crítico junto con las del texto poético, pero debe hacerse en la consciencia de que la vida textual de las acotaciones obedece a sus propias pautas, menos previsibles y verdaderamente difíciles de rastrear. Es un problema teórico, de método, y tiene unas consecuencias prácticas, que afectan a las decisiones que toma el editor al establecer los interliminares mientras asciende por las ramas de los testimonios hacia la reconstrucción de un texto poético-dramático lo más cercano posible a la voluntad del autor.³

El objetivo de estas páginas es reunir una mínima base material sobre el grado de literalidad - o más bien de falta de ella - con que se transmiten las acotaciones en la *comedia nueva*. Aprovecharemos el tesoro que supone la pervivencia de un número significativo de autógrafos de Lope de Vega para realizar unas calas en la manera de acotar del dramaturgo, y para comparar esas acotaciones originales con las de testimonios derivados, en especial los impresos de las *partes de comedias*. Con ello se podrá iluminar el tipo de acción que los talleres de imprenta realizaban en las indicaciones escénicas y el modo como lo espectacular podía cobrar otra fisonomía cuando se adaptaba a un nuevo contexto de recepción: ya no el corral de comedias, sino la lectura individual. La información obtenida permitirá plantear preguntas y apuntar algunas pautas editoriales.

En esta cata consideraremos una docena de piezas, procedentes casi en su totalidad de dos *partes* consecutivas, la *Catorce* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620, a costa de Miguel de Siles) y la *Decimaquinta* (Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621, a costa de Alonso Pérez). Las dos colecciones presentan una significativa proporción de comedias de las que ha sobrevivido el autógrafo: para la *Parte XIV* contamos con *El cuerdo loco* (1602), *La corona merecida* (1603) y *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (1603); para la *Parte XV*, con *El favor agradecido* (1593, un solo acto, el primero), *El caballero del Sacramento* (1610), *La hermosa Ester* (1610) y *La buena guarda* (1610). Los apógrafos a los que dedicaremos atención son todos de comedias de la *Parte XV*: *El caballero del milagro* (1593), *El leal criado* (1594) y de nuevo *El favor agradecido*. Añado también un apógrafo y un autógrafo de comedias recogidas en *partes* tempranas, no controladas por Lope: *El perseguido* (1590; *Parte I*, Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604) y

3 Un repertorio de ejemplos al respecto, tomados de la *Parte I* de Lope de Vega, en Morrás y Pontón (1995). Para la perspectiva teórica téngase en cuenta ahora el capítulo de Giuliani en el presente volumen.

El primero Benavides (1600; *Parte II*, Madrid, Alonso Martín, 1609, a costa de Alonso Pérez). Se trata de un corpus limitado, susceptible de ampliación y refinamiento; con todo, creo que los ejemplos observados caracterizan adecuadamente el proceder de Lope al redactar las indicaciones escénicas para las compañías de representantes, así como el de los impresores de la época a la hora de acondicionar esas acotaciones a la realidad de las prensas y de la lectura.

2 Del autógrafo a las partes de comedias

Los autógrafos de Lope presentan – sin que se aprecien cambios significativos a lo largo de los años – un número relativamente limitado de acotaciones, bastante parcas en su formulación y por lo tanto abiertas en su interpretación, para conceder así margen de maniobra al *autor de comedias* (quizá también en la consciencia de que otra forma de proceder sería un gasto de tinta, pues podría quedar sin efecto).⁴ Basta con echar un vistazo a cualquier autógrafo, por ejemplo el de *El primero Benavides*, cuyas indicaciones caracterizadoras son del siguiente tenor: «...muy rústico, con abarcas» (255Acot), «Váyase este» (491Acot, 509Acot), «Váyase el niño muy grave» (1569Acot), «...salga Sancho con un zurrón a las espaldas» (1658Acot), «Suene una batalla dentro» (3159Acot), que pautan el transcurrir escénico con instrucciones inequívocas, pero que condicionan en muy escaso grado a la compañía que deba representarlas.

Las indicaciones de Lope, además, presentan formulaciones características, con construcciones verbales propias, también constantes a lo largo de su trayectoria. No es raro que la acotación de entrada de un determinado personaje se limite al nombre de este, sin el verbo que cabría esperar («Vivar y Ordoño, vestidos de moros», *La corona merecida*, 2336Acot), verbo que, en cambio, aparece siempre cuando tenemos ante nuestros ojos la acotación de un impreso. Cuando emplea el verbo, Lope prefiere *entrar* e *irse* a otras soluciones (*salir*, por ejemplo), y utiliza el subjuntivo con abrumadora preferencia sobre el indicativo («entre», «váyase», «pongan», y no «entra», «vase», «ponen»). Son rasgos que ya había apuntado Dixon (1996, 61):

4 Ni el catálogo de Presotto (2000) ni el estudio de Crivellari (2013), dos aportaciones capitales para nuestro mejor conocimiento de los autógrafos de Lope, tenían entre sus objetivos el análisis de las acotaciones. Aun así, Crivellari (2013, 27-31) ofrece datos sobre la posición que Lope suele asignarles en la plana: a la derecha las que señalan entradas a escena, a la izquierda las que indican salidas y centradas cuando se marca una segmentación entre cuadros o microsecuencias.

en sus autógrafos Lope suele usar un mínimo de verbos; los que sí emplea no son – significativamente – descripciones, en indicativo (*sale*), sino instrucciones, en subjuntivo (*salga*). Sus impresores, cuando no encuentran verbos, los suplen con el indicativo convencional; cuando sí los encuentran, los cambian igualmente al indicativo. Pero a veces, con un «borrador» delante, copian mecánicamente los subjuntivos que ven.⁵

El comentario de Dixon nos sitúa ante el siguiente paso en la vida del texto teatral: su trasvase a las prensas y la acción del amanuense responsable de la preparación del original de imprenta (o del corrector, cuando lo había).⁶ Aunque no podemos asegurar que el texto manejado por los impresores fuese directamente el de los autógrafos, al menos tenemos la certeza de que en las *partes XIV* y *XV*, sobre todo en esta última, se trabajó a menudo con un texto muy cercano a aquellos, dada la escasez de variantes entre los originales de Lope conservados y el texto de la *princeps* (López Martínez 2015b; Sánchez Laílla 2016b). Ello permite atribuir con razonable seguridad la mayoría de diferencias a intervenciones ocurridas en las prensas, sin que haya que achacarlas a testimonios intermedios ni, en principio, a otras voluntades.

3 Retoques de menor calado

Un primer nivel de intervención que puede constatarse consiste en ajustes leves del texto del autógrafo: se liman algunos rasgos de la manera de decir de Lope, se ordena mejor la secuencia, se la parafrasea. Los cambios no son sistemáticos; los más habituales afectan – como vio Dixon – al modo verbal, a la adición del verbo que indica la acción de salir a escena y a la articulación sintáctica:⁷

Dele un papel. Lea Pedro *O* : Dale un papel y léele Pedro *A* (*Pedro Carbonero*, 124Acot)

Zares y Marsanes. Zares es mujer de Amán *O* : Sale Zares, mujer de Amán, y Marsanes *A* (*La hermosa Ester*, 1772Acot)

5 Para estos y otros usos característicos del conjunto de autógrafos teatrales de Lope, remito asimismo a la contribución de Sònia Boadas al presente volumen.

6 Sobre el original de imprenta puede verse, en general, Rico (2000 y 2005); sobre los correctores, Grafton (2011).

7 En lo sucesivo, con la sigla *O* se designa al original autógrafo de Lope; con la *M*, al manuscrito apógrafo; con la *A*, a la correspondiente edición príncipe de la *parte de comedias*.

Dele Tristán a Filiberto dos espaldarazos y huya; él meta mano y sígale
M : Dale Tristán a Filiberto dos espaldarazos y huya; mete mano Filiberto y síguele A (*El caballero del milagro*, 661Acot)

En comenzando a leer Leonido, le da con la daga el Príncipe O : En empezando a leer, le da el Príncipe con la daga a Leonido A (*El cuerdo loco*, 1667Acot)

No es raro tampoco que, en aquellas ocasiones en que la parca indicación del ingenio se antoja poco precisa sobre los personajes que entran en escena o la abandonan, los responsables de preparar el texto para las prensas procuraran aclarar la situación. Limitémonos a tres ejemplos:

Váyanse O : Vanse todos; queda Sol y Lucinda A (*La corona merecida*, 496Acot)

Pedro Carbonero con montera, capote de dos haldas y ballesta, y con él tres compañeros O : Sale Pedro Carbonero con montera y capote de dos haldas y ballesta al hombro, y con él Matías y Simón A (*Pedro Carbonero*, 110Acot)

Dos galanes entren por la otra parte O : Entran don Luis y don Juan por la otra parte A (*La buena guarda*, 22Acot)

En el primero de estos casos la precisión es necesaria, porque el «Váyanse» de Lope no afecta a todos los personajes en las tablas, sino solamente a los cuatro - Alfonso, Nuño, Manrique y Pedro - que entraron para la escena que se desarrolla entre los versos 252-496. En el segundo caso, los «tres compañeros» del autógrafo se individualizan por el nombre, y además se ven reducidos a dos, por ser solamente Matías y Simón los que hablan. No parece que haya achacar el cambio a cuestiones de reparto, sino que debemos interpretarlo desde el plano de la lectura; incluso es posible que la supresión del «compañero» que no hablaba se considerara asimilable a la corrección de un error (¿de qué serviría, en un impreso teatral, consignar la presencia de un personaje carente de parlamento?). La longitud de la acotación permite apreciar otros retoques que podemos considerar usuales, como el añadido del verbo inicial, la adición de conjunciones copulativas e incluso el detalle de la escopeta al hombro, que no parece atribuible a un modelo interpuesto entre el autógrafo y el original de imprenta, sino a una puntualización imaginativa - y convencional al cabo -, incorporada con los lectores de la *parte de comedias* en mente. En contraste, el tercer ejemplo nos permite apreciar cómo Lope imagina la escena desde el punto de vista del público de los corrales: con los «dos galanes» innominados no quiere dar a entender que sean anónimos, puesto

que inmediatamente los designa en las didascalias (y de ahí toma los nombres el reelaborador del impreso), sino que se sitúa en la perspectiva de los asistentes al espectáculo, inmersos en la acción, que van a ver entrar a dos galanes que aún no conocen.

Junto con estas (ligeras) ampliificaciones pueden detectarse también casos que operan en la dirección contraria, cuando los impresores simplifican o recortan las acotaciones para eliminar referencias a la puesta en escena, en acción que podemos asociar igualmente a la voluntad de ajustar el texto a la experiencia del lector:

El maestresala, con una toalla al hombro y un vasillo y salva *O* : Sale Celio con la epítima *A* (*El cuerdo loco*, 959Acot)

Por una parte, un alarde de turcos, caja y bandera, y Sultán Bajá, y, por otra, el de los albaneses, caja y bandera, y conde Próspero *O* : Entra el conde Próspero y el Sultán Bajá con alardes de albaneses y turcos *A* (*El cuerdo loco*, 1356Acot)

Descúbrase un paño y véanse con invención, en una mesa, las cabezas de los Bencerrajes, estando en ella todos los que puedan, con sus platos, como se suele hacer *O* : Corre una cortina y vense con invención las cabezas encima de una mesa *A* (*Pedro Carbonero*, 1494Acot)

Sale Tirrena con Lisarda, niña, que hará Luisico *M* : Sale Tirrena con Lisarda, niña, en hábito de labradorcilla *A* (*El leal criado*, 2406Acot)

Con música y guarda la Reina, lo más gallarda que pueda, y una corona en la cabeza. Ha de estar hecho un sitial, con gradas, y entrar por otra parte el Rey con los caballeros que pueda y sentarse junto a ella *O* : Tocan música, sale la Reina con corona y siéntase en el trono, y por la otra parte el Rey y acompañamiento y siéntase con ella, con acompañamiento, y hay un estrado y dosel *A* (*La corona merecida*, 2900Acot)

Suba a una grada Doña Ana, a los pies de la Reina, y, si pudiere haber otras, vayan entrando con caballeros y sentándose *O* : Siéntase una dama a los pies de la Reina y entran don Álvaro y Íñigo y doña Sol *A* (*La corona merecida*, 2904Acot)

Sale Grimaldico, niño de seis o siete años *M* : Entra Grimaldico, hijo de Carlos *A* (*El perseguido*, 2539Acot)

Las diferencias son elocuentes. Indiquemos tan solo que, en el caso de *El leal criado*, aunque no hay autógrafo, sino apógrafo, caben pocas dudas de que la referencia a «Luisico» se remonta al original de Lope, sea suya

o añadida por el *autor de comedias* sobre este: como señala González Roldán, editora de la obra, parece tratarse del nombre de un niño de la compañía de Vergara, primer representante de la pieza (381, n. 2406Acot). Nótese también, en los ejemplos de *La corona merecida*, los matices que implican las diferencias en las construcciones verbales: el «ha de estar» del autor nos habla de su previsión con respecto a lo que desea ver; el «hay» de la *princeps* de la *Parte XIV*, en cambio, sitúa al lector en las tablas del teatro de la imaginación. En el segundo caso, la diferente relación con el acontecimiento escénico (su carácter de realizado o no) aun resulta más clara, puesto que se elimina aquella parte de la acotación que sería percibida por el lector como pura indicación para la escena teatral.

4 Acotaciones suprimidas

Un modo más drástico de intervención consiste en la supresión de acotaciones originales. Algunas de las que desaparecen pueden deducirse de los versos inmediatos y podrían, pues, considerarse casos de recortes por economía textual, tan necesaria en la imprenta (por ejemplo, si hay problemas de cuenta del original); es menos probable que obedezcan a dos representaciones o concepciones distintas de las acciones y los espacios. Veamos algunos casos, acompañados del marco referencial que explicaría su supresión:

Dan voces dentro *O : om A (Pedro Carbonero, 1399Acot)*

«¡Voces dan! Helados pies, | moved mi vida a un veneno. | Dalifa, ¿de qué dan voces?» (vv. 1397-9)

Aparte la mesa y métanla de allí *O : om A (La hermosa Ester, 2463Acot)*

«¡Quitad aquesto de aquí!» (v. 2463)

Váyanse desnudando *O : om A (La buena guarda, 2106Acot)*

«Los vestidos se desnuden | antes que de ahí se muden, | o disparo...» (vv. 2104-16)

Alce un poco las mangas, porque vendrá en las de la camisa, con cuerpecillos y ropa *O : om A (La corona merecida, 2787Acot)*

«Mire estos brazos Su Alteza | llenos de la sangre y llagas» (vv. 2786-7)

En el último caso, aunque la eliminación pueda entenderse a la luz de los versos 27867, la misma formulación de la acotación (que aporta un rasgo de la indumentaria de Sol que debería haberse introducido antes, así como el «vendrá» que equivale a una orden) parece reclamar a gritos cuando menos la modificación del pasaje. Otras supresiones resultan menos explicables:

Empuñe la espada O : om A (*El cuerdo loco*, 622Acot)

Tome el hacha Sol O : om A (*La corona merecida*, 2692Acot)

Póngase detrás de una antepuerta y entre la guarda O : om A (*El cuerdo loco*, 1692Acot)

Echen al Rey sobre el traspontín y almohada O : om A (*El primero Benavides*, 3120Acot)

Sienten el niño en una silla sobre unas gradas O : om A (*El primero Benavides*, 809Acot)

En la primera hay previamente un «¡Mentís!» de Antonio (v. 622) y la réplica de Rosania es «¡Señor, señor!, ¿tan airado | vos la espada, y para un hombre | como el Duque? (vv. 623-5); en la segunda, el verso que precede a la acotación dice así: «Dame el hacha», palabras de Sol a un escudero; en la tercera, Antonio le ha dicho a Lucinda que se esconda «Debajo de esos tapices» (v. 1688), y acaso la imprenta percibió en ello una incongruencia o no apreció una referencia que en alguna medida rompe la ficción imaginativa y la sustituye por la prosaica realidad de la tramoya teatral y el movimiento de los actores. Es difícil decirlo, y más todavía en los dos ejemplos de *El primero Benavides*, en los que la supresión se explica mal como acomodo a la lectura: más cabría pensar en que el texto que llegó a imprenta – que no sería el autógrafo – habría cancelado esas indicaciones, acaso por alguna representación. Lo que unos y otros ejemplos ponen de relieve es que, aunque puedan existir razones para las supresiones, y aunque puedan detectarse ciertas tendencias, no es posible determinar un patrón consistente y sostenido en las intervenciones en prensa, circunstancia que hace muy difícil, por no decir imposible, su segura detección si no se cuenta con el autógrafo.

Los dos ejemplos siguientes de omisión por parte del impreso se aducen, sobre todo, porque resultan reveladores de la forma de proceder de Lope:

Levántese, ya furioso O : om A (*El cuerdo loco*, 1274Acot),

Siéntense en asientos bajos O : om A (*La corona merecida*, 2344Acot)

Sorprende a primera vista la eliminación de la acotación de *El cuerdo loco* en que se manifiesta la locura de Antonio, por más que el estado mental de este pueda deducirse de sus palabras en la intervención inmediata (vv. 1275-324). Con la indicación escénica, Lope ha querido señalar claramente al actor que en ese punto, y con las palabras que va a decir a continuación, se produce la principal interrupción de la comedia. En el ejemplo de *La corona merecida*, la acotación acaso se haya suprimido en

la *princeps* porque está implícita en el v. 2342: «Tomad asientos primero». En cualquier caso, la precisión que introduce Lope se entiende a la luz de 2335Acot: «Siéntense el Rey y la Reina», y establece que los recién llegados (dos personajes en hábito de moros) deben situarse a una altura inferior a la de los monarcas. Este caso, a diferencia del de *El cuerdo loco*, pertenece al ámbito de lo sociológico y nos permite comprobar que a Lope no le era indiferente que se descuidaran o transgredieran en la puesta en escena las normas básicas de representación social.

5 Acotaciones añadidas

Del mismo modo que hay supresiones, también se producen adiciones entre el autógrafo (o apógrafo) y las prensas. No son abundantes, y las más habituales se reducen a salidas de escena – Lope las olvida en ocasiones – y a puntualizaciones fácilmente deducibles a partir del texto inmediato:

Van hablando al Rey y éntranse con él A : om O (*Pedro Carbonero*, 908Acot)

Sarracino, Almoradí O : Vanse todos llevando medio arrastrando a Hamete, y salen Sarracino y Almoradí A (*Pedro Carbonero*, 430Acot)

Ríese A : om M (*El caballero del milagro*, 2200Acot)

«Luzmán. ¿Mirar? ¿Para qué yo a ti? | Isabela. Ea, que te estás riendo» (vv. 2201-2)

Los casos que reclaman mayor atención son los que presentan un incremento significativo de la información escénica frente a la del autógrafo. Lo más verosímil es que, de nuevo, debamos ver en estos casos una labor «literaria» o editorial, ajena a las tablas.

Sancho entre con la carta, unas alforjas y un bastón O : Sancho entre con la carta en la mano, unas alforjas y un bastón M : Llega el alabardero a la puerta y sale Sancho con una carta y unas alforjas y un bastón A (*El primero Benavides*, 847Acot)

Alce el palo Sancho O : Empuña Sancho el bastón y Payo la espada A (*El primero Benavides*, 884Acot)

Dalifa en una ventana, a una esquina O : Sale Dalifa a una ventana y Fidaura a otra A (*Pedro Carbonero*, 440Acot)

Vaya poniendo en los árboles las monteras y venablos *O* : Saca de la cabaña armas, arcabuces y monteras, y valos poniendo en lo alto del tablado de manera que parezcan personas vivas *A* (*Pedro Carbonero*, 2104Acot)

Vanse y salen el Duque y Carlos en hábito de noche, como que han saltado el jardín *M* : Vanse y entra Carlos y el Duque de noche, como que han saltado de algún muro, y sale el Duque cojeando *A* (*El perseguido*, 2259Acot)

El primer ejemplo también resulta útil para ilustrar las diferencias de comportamiento entre el apógrafo y el impreso: los retoques del primero son mínimos, aunque Gálvez no puede evitar la coletilla de «en la mano» referida a la carta. El impreso procede con mayor libertad, inspirado probablemente por los versos anteriores a la indicación escénica, en los que un alabardero dice: «Un villano está aquí con una carta, | que dice que ha venido de una aldea» (vv. 840-1). El segundo caso de *Benavides*, a la luz del autógrafo, puede juzgarse intento del impreso de establecer la simetría y presentar la acción en su totalidad, con la amenaza del villano y la reacción del noble. En el primer ejemplo de *Pedro Carbonero*, la acotación del impreso completa lo que Lope solo esboza, porque en efecto aparece también Fidaura, como se puede leer en los versos anteriores a la indicación: «Llega presto, Almoradí, | que abrió Fidaura el balcón. | [...] | Pero mira que han abierto | el de Dalifa también» (vv. 431-2 y 435-6);⁸ el segundo es una magnífica muestra de los retoques que se llevan a cabo en la acotación para convertirla en un texto que apele a la imaginación, y no ya a las acciones de una compañía teatral.

Ocasionalmente, en fin, se puede hallar algún desmentido de la acotación original por parte del impreso, como en el siguiente caso:

Échese a sus pies el Duque *O* : Híncase de rodillas *A* (*El cuerdo loco*, 628Acot)

Aquí la lección de la *princeps* entra en contradicción con el texto poético, ya que en los versos 625-6 Rosania dice: «Duque amigo, | echaos a sus pies», extremo que verosímelmente tuvo que parecerle excesivo a algún espíritu severo del taller de Correa de Montenegro, que alivió la sumisión del noble limitándola a un más comedido arrodillamiento.

⁸ Añadamos que, aunque en este caso precisa el lugar desde el que habla el personaje, Lope suele preferir la fórmula «en alto» (así en el mismo *Pedro Carbonero*, v. 2412; el impreso lo modifica en «Sale Fidaura al balcón»). La razón es simple: condiciona menos a la compañía, al no exigir al espacio de representación un piso superior con unas determinadas características.

6 Un código incompleto

Aun en su reducido número, los ejemplos presentados nos permiten establecer algunos rasgos fundamentales sobre el comportamiento textual de las acotaciones, rasgos que tienen implicaciones para el editor. En primer lugar - y valga, si se quiere, como axioma - no existen testimonios que presenten un conjunto completo y perfecto de acotaciones. Los documentos textuales que tiene que manejar el editor adolecen siempre, en distinta medida, de ausencia de interliminares que estaban presentes en su modelo, al tiempo que incorporan indicaciones nuevas, debidas a los *autores* de comedias, a copistas o a impresores. Ni siquiera los textos de puño y letra de Lope son una excepción a esta regla: el mismo ingenio relaja la atención y olvida consignar en sus originales algunas salidas de escena, probablemente porque entiende que los mutis son fácilmente detectables por el *autor* de comedias, y no se preocupa por indicarlos siempre. Es relativamente frecuente que la ubicación de una acotación sea aproximada y no se encuentre en el lugar preciso en el que, de acuerdo con las expectativas de lectura (según la cadencia de hechos que imaginativamente nos formamos), esperaríamos hallarla, sino unos pocos versos antes o, más a menudo, después.

Debería, pues, ser asunto obligado el análisis detenido de la dinámica escénica del texto teatral, para detectar estos problemas básicos y decidir cómo se resuelven. Solo un apego acrítico a la materialidad del testimonio que se edita, que oblitera la condición escénica del teatro y lo percibe únicamente como «texto literario», puede empeñarse en mantener una acotación en el lugar (erróneo) en que aparece. Lope sitúa ciertas indicaciones breves (por ejemplo, un «Vase») en el margen de las columnas de versos, y no es raro que quede en suspenso en una zona aproximada. De forma similar, los impresores ubican en ocasiones las acotaciones en función de la mejor distribución del texto en la plana. Así, la práctica de la escritura manuscrita, la misma naturaleza de las acciones (abandonar la escena es un acto que dura cierto tiempo, correspondiente a varios versos) y la *ratio typographica* explican las anomalías en la ubicación, y no hay que conceder ningún valor especial a su mantenimiento en el punto exacto en que aparecen. Desplazar una acotación hasta la posición en que convencionalmente sería de esperar - y consignar tal acción en el aparato crítico o en nota - es, pues, una intervención necesaria en una edición crítica, en aras de la imaginación escénica que esta solicita, aunque no siempre se lleve a cabo.

7 Decisiones editoriales

Más matices caben sobre el hecho de añadir acotaciones al texto crítico, y, sobre todo, cuáles se añaden y de qué manera. Varey (1985:159) recomendaba cautela: «New stage directions should therefore be added with circumspection». El grupo PROLOPE, en sus criterios de edición, todavía vigentes (2008, 3.2.10), es algo más específico:

El editor debe estar atento a la congruencia de todas las entradas o salidas de escena de los personajes. En el caso de que alguna de ellas no se señale en las acotaciones de ningún testimonio, deberá intervenir en el texto añadiendo una acotación entre corchetes (o un personaje en una acotación ya existente) del modo más breve y funcional posible. [...] Las acotaciones que no aparecen en el texto base (y que no se considere pertinente incluir en la edición) pueden indicarse en el aparato crítico con un comentario en cursiva.

Se entienden como acotaciones faltantes, pues, aquellas que indican la entrada o salida necesaria de un personaje o personajes, y también la inclusión del nombre o nombres de personajes que no figuran en una determinada acotación y que sin embargo forman parte del movimiento de acceder a las tablas o abandonarlas. El recurso a los paréntesis cuadrados, excepcionales en las ediciones de PROLOPE, es una forma de hacer visible la intervención del editor, sin relegar esa información solamente al aparato crítico. Por lo que respecta a otras adiciones, la formulación en negativo «que no se considere pertinente incluir en la edición» da a entender que cabe esa posibilidad, que se deja al albedrío de cada editor, sin que se haya considerado necesario establecer criterios específicos para el conjunto de la obra dramática. En este contexto, la regla áurea para el editor debería ser la congruencia, el principio de no contradicción entre las marcas escénicas y el texto al que acompañan. De forma análoga, Bevington (2017, 11-12) ha puesto el acento - y el límite a las adiciones - en no constreñir la libertad interpretativa de una determinada acotación:

An editor needs to be careful not to limit the possibilities of an implied stage action, which might have taken various forms [...] The alternative of providing a single interpretation at such moments seems unacceptable, since it implicitly rules out other possibilities [...] [There is] a principle to which editors should always adhere: do not add a bracketed stage direction that limits the options of plausible stage action.

Cuestión aneja a esta es cómo deben redactarse materialmente las acotaciones que se añaden al texto crítico. Imaginemos que en los testimonios disponibles de una determinada comedia falta la indicación, imprescindible

para la acción dramática, de que el personaje Tebandro abandona el tablado, y el editor decide, en buena lógica, incluir esa indicación. ¿Basta con añadir – entre paréntesis cuadros o sin ellos – «Sale Tebandro»? Si quisiéramos ser lo más fieles posible a la (hipotética) forma original de esa acotación faltante, y a la vista de los ejemplos presentados anteriormente, en lugar del verbo *salir* sería preferible emplear, como hace Lope, *irse*: «Se va Tebandro». Pero aun sería más ceñido a la dicción de la época escoger «Vase Tebandro», y todavía podríamos incrementar la pretensión de acercarnos a la formulación literal de Lope – hipotética, insistamos en ello – con «Váyase Tebandro» (o incluso «Salga Tebandro»). ¿Es necesario actuar de este modo, máxime si lo más probable es que las formulaciones originales del resto de acotaciones del testimonio hayan sido alteradas? Es posible que el ingenio se olvidara de esa acotación, como ocurre otras veces, y en tal caso, al imitar el lenguaje de la época para restituir una porción de texto que bien podría no haber existido (y de cuyas palabras exactas, en cualquier caso, no hay resto), ¿no estaría el editor incurriendo en algo parecido a un pastiche? Para conjurar lo que podríamos denominar hiperacribia (no falta algún ejemplo de este tenor en las ediciones críticas consultadas), es aconsejable editar la acotación añadida de forma que resulte evidente que es una interpolación de editor moderno, exigible desde un punto de vista escénico pero que no remite necesariamente a una entidad textual que haya existido ni, desde luego, postula que su formulación literal haya sido la que se ofrece. Por ejemplo, «Tebandro sale de escena»: así se aclara que esa indicación es necesaria desde el punto de vista de lo que ocurre en las tablas, pero indirectamente se reconoce que es un empeño vano, por la misma naturaleza del elemento, aspirar a su reconstrucción verbal.⁹ Si el editor prefiere no añadir este tipo de incisos en el texto crítico, puede limitarse a señalar en nota que en ese punto se produce la salida o entrada del personaje en cuestión.

En lo que se refiere a las *partes de comedias* de Lope, los oficiales de las prensas (o el amanuense que prepara el original de imprenta), aun respetando las características principales de las acotaciones de sus modelos textuales, operaban con una libertad que no se permitían con los versos del texto dramático que tenían ante sus ojos. Es un hecho que las acotaciones se manipulaban de forma habitual, aunque no sistemática, según prueban los casos presentados (y otros muchos que se podrían añadir). Los principales vectores de intervención que podemos constatar son dos: criterios generales del taller de imprenta, asimilables a los de unificación gráfica y corrección (uso de un determinado marcador de acción, preferencia por un modo verbal en detrimento de otro, etc.) e intervenciones para visualizar imaginativamente determinados pasos de la acción, como parte del

9 De nuevo Bevington (2017, 11): «Adding stage directions is thus a kind of editorial commentary and, as such, confronts the editor with choices requiring the same kind of sprachgefühl needed for verbal interpretation».

proceso de conversión de la obra teatral en experiencia lectora. Desde un punto de vista técnico, de práctica del oficio, el proceder de las prensas con las acotaciones obedecía a una lógica similar a la que operaba en el caso de la puntuación: era tarea del corrector o de los oficiales el establecerla, cada imprenta podía tener sus preferencias y al mismo tiempo se iba creando una tradición editorial, unas soluciones específicas (preferir el indicativo, explicitar los verbos de entrada y salida, etc.), a medida que las *partes de comedias* se sucedían.

Subrayar la volubilidad del texto de las acotaciones con respecto a su formulación original no equivale a negar la existencia de un sedimento textual estable en estas: los copistas y cajistas, aunque se concedían mayor libertad al intervenir en las indicaciones escénicas, tendían por lo general a mantener el texto que tenían ante sus ojos, por un simple principio de economía del esfuerzo. El editor más sensible a la porción de espectáculo que alienta en todo texto teatral no debe perder de vista este principio, para no convertir las acotaciones en territorio de intervenciones indiscriminadas (extremo tan inadecuado como el de mostrar una fidelidad ciega, sin fisuras, a las acotaciones de un determinado testimonio por el mero hecho de que sea el texto base). Como texto que a menudo se copia con voluntad de exactitud, cabe detectar en las acotaciones los mismos errores mecánicos de copia que empañan la transmisión de cualquier porción textual, y que en buena lógica deben subsanarse. Recordemos el caso del verso 1489 de *Lo fingido verdadero*, donde la lectura de la *princeps*, «Vanse y sale Ginés a la loca», contiene un error por «a la loa», enmienda indiscutible propuesta con muy buen tino por Rubiera (2015, 106-8). El editor debe, pues, someter las acotaciones también al escrutinio crítico al que somete al texto poético, para detectar errores mecánicos en la transmisión, que no debe dudar en corregir.

Dado que todo editor puede estar razonablemente seguro de que muchas de las acotaciones de los impresos de las *partes* han visto alterado su tenor original, ¿debería intervenir en el texto de esas acotaciones para aproximarlas, a partir de los datos que ofrecen los autógrafos, a la hipotética formulación literal del autor, en el caso de Lope cambiando, por ejemplo, el modo verbal, simplificando las indicaciones más alambicadas o sustituyendo ciertas expresiones por otras que podemos documentar como propias y aun predilectas del autor («en alto», según veíamos)? Tal ejercicio es una quimera: saber que hay cambios no significa estar seguro de que se hayan producido en un determinado punto, y además carece de sentido intentar la restitución textual de un material sobre el que ni el mismo Lope hacía petición de literalidad, a diferencia de lo que sucede con sus versos, de cuya deturpación a manos de los impresores se quejaría reiteradamente a lo largo de los años.

En los casos de comedias de Lope de las que se ha conservado el manuscrito apógrafo y se dispone de una *princeps* con garantías de alta

fidelidad, no es práctica inaudita entre los editores el preferir a esta como texto base: en los ejemplos escogidos ocurre así con *El favor agradecido* (Orellana 2016, 904-5) y *El caballero del milagro* (Restrepo y Valdés 2016, 1011-12). A efectos estemáticos, ambos testimonios se encuentran a la misma altura y pueden operar buenas razones para tomar tal decisión. Lo que no debe perderse de vista en lo que atañe a las acotaciones es que, si se siguen las del impreso, se incorporarán inevitablemente a las indicaciones escénicas elementos ajenos a la pluma de Lope, se suprimirán algunas y se añadirán otras, según el proceder que hemos podido atestiguar. Elegir la *parte* frente al apógrafo va siempre en detrimento de la fidelidad a las acotaciones originales. En estos casos cabría recurrir al apógrafo, no exento de problemas pero menos innovador que los impresos,¹⁰ para acercar en la mayor medida posible las acotaciones al autógrafo, no tanto en su expresión literal (sobre ello, téngase en cuenta lo dicho en el párrafo anterior) como en su número y posición. Pero no es esta la práctica habitual, acaso por el repudio de la contaminación característico de la filología neolachmaniana.¹¹

8 Acotaciones en conflicto: un ejemplo

No es raro que un testimonio teatral (incluido el mismo autógrafo) presente intervenciones que se corresponden a momentos distintos, tanto en el texto como en las indicaciones escénicas.¹² Pensemos en un documento - manuscrito o impreso - que derive de los materiales de una compañía que ha llevado la obra de gira por escenarios diversos y ante públicos cambiantes, que la ha adaptado, que incluso la ha vendido a otro grupo de comediantes. Aunque resulte arduo deslindar los estratos, es del mayor interés el intentarlo, pues puede obtenerse una información preciosa sobre la vida de las comedias en escena y los procesos de cambio a que se veían sometidas, y además redundante en una visión más dinámica - y, por ende, más ajustada a realidad - del documento teatral.

Suele darse por sentado que un testimonio con abundancia de acotaciones y rica información escénica en ellas deriva necesariamente de una representación concreta o de un ajuste para las tablas. Sin embargo, en determinadas circunstancias, un mayor número de acotaciones podría no ser indicio de mayor proximidad al manuscrito original, sino de mayor

10 Para las copias apógrafas realizadas por Ignacio de Gálvez (todas las manejadas aquí, salvo la de *El leal criado*, obra de Miguel Sanz de Pliegos), véase el clásico estudio de Iriso (1997).

11 Véanse los contraargumentos a este temor en el magnífico libro de Greetham (2010).

12 Sin movernos de los ejemplos manejados, véase la hipótesis de Boadas (2018) para el manuscrito autógrafo de *La buena guarda*.

distancia: adecuación a un contexto – el de la lectura – en el que conviene hacer explícito lo implícito. Recordemos que Lope no redactaba demasiadas didascalias, señal de que las compañías no requerían grandes precisiones. El editor deberá examinar cuidadosamente en cada caso la coherencia escénica y comprobar en qué medida esas didascalias pueden explicarse como adherencias de una *performance* específica.¹³

Ante las acotaciones de testimonios no particularmente autorizados, cuya relación con las indicaciones originales es inverificable, la cuestión relevante para el editor es decidir si se limita a incluir las que pertenecen al documento que toma como base o si se concede un margen discrecional para combinar indicaciones escénicas procedentes de testimonios distintos, siempre que sean complementarias y se perciban como necesarias. (Sobra decir que del sentido que se dé a esa *necesidad*, muy difícil de consensuar, dependerán las decisiones que el editor tome al respecto.) Nos limitaremos a ilustrar este asunto con un ejemplo tomado de *El soldado amante*, comedia conservada en dos ediciones de la *Parte XVII* (la *princeps* es de Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621, a costa de Miguel de Siles) y en un manuscrito de la Real Biblioteca de Madrid (ms. II-461). Sin entrar ahora en detalles, la información textual que nos conviene retener es que hay un enorme caudal de variantes entre ambos testimonios, que del estudio de estas se concluye que las ediciones y el manuscrito constituyen ramas independientes de la tradición y que el texto del impreso es preferible, aunque ambas ramas presentan abundantes errores, lagunas y retoques. A los efectos que nos interesan, hay notables diferencias cuantitativas y cualitativas entre las acotaciones: las del manuscrito son más numerosas y por lo general contienen una información más rica (Pontón 2018, 456-63 y 452-4).

Un aspecto importante de los mecanismos dramáticos de esta pieza, realzado por la palabra poética pero sobre todo patente a nivel visual, en la representación escénica, es la indumentaria. En el episodio central de la comedia (vv. 1742-95), el protagonista, que se ha disfrazado de jardinero de palacio para estar cerca de la Reina, a la que ama, aprovecha la oscuridad de la noche para apostarse bajo su balcón. Cuando cree que nadie lo ve, revela fugazmente su verdadera identidad principesca, que literalmente palpita bajo sus ropas humildes, pugnando por salir. La distribución de las acotaciones es como sigue:

13 Un buen ejemplo es el que recientemente ha puesto de relieve Béhar en su edición de *La fábula de Perseo*, pieza de la que existen tres ediciones sueltas cuyas acotaciones presentan indicaciones mucho más abundantes que las de la *Parte XVI* sobre escenografía, vestuario y dinámica actoral, que parecen remitir a un montaje más complejo. En la dirección opuesta, el mayor número de acotaciones, y más completas, que trae el manuscrito no autógrafo de *El soldado amante* (al que nos referiremos en los párrafos siguientes) frente a la *Parte XVII* podría explicarse, siquiera parcialmente, por la condición de copia para la lectura de aquel.

Sale el príncipe Clarinarte armado *A* : Sale el Príncipe *M* (*El soldado amante*, 1741Acot)

Desnuda el sayo y queda armado *M* : *om A* (*El soldado amante*, 1753Acot)

El impreso concentra en una sola marca escénica lo que el manuscrito reparte en dos, con mayor aporte de información. La edición se limita a indicar que el Príncipe sale con armas, señal de que ha abandonado, al menos parcialmente – aunque nada se diga al respecto –, la apariencia de jardinero que mantenía hasta entonces (más abajo en el texto, vv. 1760-1, se aclara que lleva una espada que ha tomado prestada). Las acotaciones del manuscrito modulan la acción: primero sacan a escena al Príncipe y luego le permiten transformarse ante los ojos del público, cuando se despoja del sayo rústico y queda a la vista el peto de soldado que lleva debajo. ¿Qué dice el texto de la comedia en ese punto? Entre otras cosas, lo siguiente: «Debajo de este sayo | cubro de un peto el corazón estrecho» (vv. 1748-9) y «Salid, dura corteza | en cuyo corazón un rey se guarda» (vv. 1754-5). Justo antes de estos dos versos, el manuscrito incluye, muy bien ubicada, la acotación que explicita lo que está haciendo el Príncipe, y cuyo contenido, a la vista de los versos citados, debe juzgarse como «correcto» – que no necesariamente como «auténtico» –, puesto que describe apropiadamente la acción que el actor lleva a cabo, acción que el texto permite deducir, aunque no de manera transparente. Importa destacar que las acotaciones de *A* en 1741Acot y la de *M* en 1753Acot son incompatibles: no pueden editarse en un mismo texto crítico, pues resulta cuando menos redundante indicar primero «Sale el príncipe Clarinarte armado» para añadir doce versos más abajo «Desnuda el sayo y queda armado». ¿Hay, pues, que renunciar a incluir en el texto crítico la indicación que permite entender mejor qué pasa en ese momento en las tablas y de qué nos hablan los versos? No necesariamente: podrían editarse las dos acotaciones del manuscrito en lugar de la del impreso. Pero se plantearía entonces un problema de coherencia textual, puesto que la base de la edición es este, no aquel. ¿Conviene acaso romper con la *Parte XVII* en lo tocante a las acotaciones, a sabiendas de que obedecen a otras pautas? Si el comportamiento de las acotaciones de *M* frente a *A* fuese siempre mejor, como en este caso, podría haber menos dudas, pero las preferencias – como era de suponer – se alternan entre ambos testimonios, y en consecuencia pueden desecharse las soluciones unívocas. Por otra parte, a favor de la acotación del impreso puede aducirse que lo fía todo a pocas palabras y deja que sean los versos quienes nos guíen por los acontecimientos, forma de proceder cercana a la que hemos observado como original de Lope. Con todo, a este argumento, aunque podamos tenerlo presente, le falta capacidad probatoria. ¿Sabemos al menos si Lope escribió una o dos acotaciones para el episodio? Ni eso podemos dilucidar.

Completemos la reflexión con un ejemplo más, que nos traslada al final de la comedia:

Quítase el vestido de villano *M : om A (El soldado amante, 3178Acot)*

Es un caso análogo al anterior: de nuevo la acotación del manuscrito indica la acción de despojarse de unas ropas de villano, y de nuevo el texto de la *Parte XVII* guarda silencio sobre el particular. Se trata de la anagnórisis en la que el Príncipe revela su identidad a la Reina, condición indispensable para el feliz desenlace. Los versos inmediatos rezan así: «Yo soy propio y semejante | el rey que negando estoy: | Clarinarte, reina, soy; | yo soy el soldado amante» (vv. 3179-82). Ciertamente que aquí no es imprescindible la acotación del manuscrito para entender a la primera lo que ocurre, pero la relevancia de la indicación es enorme por su valor simbólico: subraya la importancia del juego del disfraz, acción a un tiempo visual y semántica que atraviesa toda la obra y que se entrelaza con el tema vertebral de la identidad (oculta y manifiesta). Dado que el editor toma como base el texto de la *princeps*, ¿debe dejarse de lado esta acotación? ¿O en este caso, al no haber conflicto con el impreso, a diferencia de lo que ocurriría en la escena del balcón, es más lícito incluirla? Pero entonces ¿no se pecaría de falta de criterio, puesto que son elementos equivalentes, susceptibles de un mismo trato editorial? Reconozcamos que no hay una solución indisputable. Para evitar que cuestiones como esta paralicen al editor, cabe la solución conservadora – o prudente, si se prefiere – de ceñirse a las lecturas del impreso, consignar en aparato, como es debido, las acotaciones del manuscrito y dedicar cierto comentario a ello. Pero a la vista está que no es la única posibilidad; es simplemente la que genera mayor impresión de estabilidad textual.

9 Conclusión

Una edición de teatro del Siglo de Oro que se precie de crítica no puede pasar por alto la peculiar naturaleza textual de las acotaciones. No es posible – o no es viable – restituir un texto «original» para las marcas escénicas, porque su literalidad se transforma de modo distinto a como sucede con el texto poético, y lo hace de una manera que dificulta su reconstrucción a partir de los testimonios conservados, ya que el concepto de error, básico para el método neolachmanniano, carece de aplicación en su caso. Dada esta circunstancia, al editor le caben dos estrategias básicas: adoptar una posición coherente con el criterio general con el que ha fijado la obra poética, y en consecuencia ceñirse al texto base (pero consignando en nota las particularidades que se detectan en las acotaciones), o bien respetar la idiosincrasia textual y el relieve escénico de las acotaciones, acogiendo puntualmente algunas indicaciones presentes en otros testimonios distintos

del texto base, así como interviniendo en las acotaciones de este cuando su carácter defectivo, impreciso o erróneo lo requiere.¹⁴ Tal proceder solo podría considerarse menos científico que el primero si obedeciera a mero capricho, a un principio puramente acumulativo (cuanta más información mejor, aunque esta se solape o contradiga) o no diese cuenta en aparato crítico y notas de las decisiones tomadas.

Porque esta es, al cabo, la cuestión fundamental: una edición merece el calificativo de crítica porque es consciente de sus objetivos, de su método o métodos, de las limitaciones de estos y de los escollos a los que se enfrenta, y porque procura documentar y razonar cada paso y decisión tomados para establecer un texto, en la confianza de ofrecer una propuesta coherente que ilumine la complejidad de la vida de los distintos testimonios y, en el caso del teatro, que también arroje luz sobre su realidad como espectáculo. Para ello es crucial (aunque sea menos frecuente de lo deseable) someter a escrutinio las indicaciones escénicas de los textos manejados, caracterizar sus rasgos y diferencias y, en la medida de lo posible, establecer hipótesis explicativas sobre el particular. En el apartado «La presente edición» debería ser norma que el editor dedicara al menos un párrafo al criterio que sigue en la edición de los interliminares. Y aun sería mejor que señalara, en una sección específica del prólogo o en las notas, los problemas de ubicación de algunas acotaciones; su proximidad o lejanía de los usos y convenciones del dramaturgo, cuando resulte posible establecerlos; las virtualidades escénicas que encierran; las contradicciones en que incurren, indicio acaso de puestas en escena diferentes; su relación con la dramaturgia del tiempo, con lo que se sabe de una compañía teatral determinada. Es mucho lo que estamos en disposición de preguntar a ese material escaso, voluble e imperfecto, y mucho lo que puede llegar a decirnos.

Una acotación es una huella, la silueta de una acción que ocurrió – o que pudo ocurrir – en un escenario. Pero es una huella generada antes de que la acción tuviera lugar: es su causa, no su efecto, aunque cuando leemos la acotación, esa acción ya es cosa del pasado. Siempre abiertas (si no siempre entendidas), las acotaciones solicitan del editor consciencia de su peculiar condición textual y atención a la hora de interpretarlas. Realizar una edición crítica de una obra de teatro implica tener presente esta peculiaridad, integrada no obstante en un planteamiento textual general, así como dar respuesta a las preguntas específicas que las acotaciones suscitan. O al menos intentarlo.

14 Pueden ilustrarse estos extremos con las muy distintas tendencias, aun contrapuestas, que han caracterizado la edición de acotaciones del teatro clásico inglés, tal como documenta Tronchs en su contribución al presente volumen.

Bibliografía

- Aragüés Aldaz, José (ed.) (2016). «Vega, Lope de: *La hermosa Ester*». Sánchez Laílla 2016a, 2: 1-269.
- Béhar, Roland (ed.) (2017). «Vega, Lope de: *La fábula de Perseo*». D'Artois, Florence; Giuliani, Luigi (coords.), *Vega, Lope de, Comedias. Parte XVI*, vol. 1. Madrid: Gredos, 819-1006.
- Bevington, David (2017). «Confessions of an Annotation-Note Writer». *Shakespeare Quarterly*, 68(1), 7-20.
- Boada, Sònia (ed.) (2016). «Vega, Lope de: *La buena guarda*». Sánchez Laílla 2016a, 2: 427-667.
- Boadas, Sònia (2018). «Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega». *Revista de Filología Española*, 98(1), 41-60.
- Crivellari, Daniele (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Dixon, Victor (1996). «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias». *Anuario Lope de Vega*, 2, 45-63.
- Dustagheer, Sarah; Woods, Gillian (eds) (2017). *Stage Directions & Shakespearean Theatre*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- García-Reidy, Alejandro (ed.) (2015). «Vega, Lope de: *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*». López Martínez 2015a, 2, 1-199.
- Giuliani, Luigi (ed.) (2017). «Vega, Lope de: *Lo fingido verdadero*». D'Artois, Florence; Giuliani, Luigi (coords.), *Vega, Lope de: Comedias. Parte XVI*, vol. 2. Madrid: Gredos, 735-890.
- González Roldán, Aurora (ed.) (2016). «Vega, Lope de: *El leal criado*». Sánchez Laílla 2016a, 2: 271-426.
- Grafton, Anthony (2011). *The Culture of Correction in Renaissance Europe*. London: The British Library.
- Greetham, David (2010). *The Pleasures of Contaminantion*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Iriso, Silvia (1997). «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 3, 99-144.
- Iriso, Silvia; Morrás, María (eds) (1997). «Vega, Lope de: *El perseguido*». *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 1. Lleida: Milenio; UAB, 255-458.
- Iriso Ariz, Silvia (ed.) (1998). «Vega, Lope de: *El primero Benavides*». Iriso Ariz, Silvia (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, vol. 2. Ed. de PROLOPE. Lleida: UAB; Milenio, 839-1022.
- Lázaro Carreter, Fernando (1980). «El mensaje literal». *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica, 149-71.
- Lochert, Véronique (2009). *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*. Genève: Droz.
- López Martínez, José Enrique (coord.) (2015a). *Vega, Lope de: Comedias. Parte XIV*. 2 vols. Madrid: Gredos.

- López Martínez, José Enrique (2015b). «La *Parte catorce*: historia editorial». López Martínez 2015a, 1: 1-67.
- Morrás, María, y Pontón, Gonzalo (1995). «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 75-117.
- Orellana, Raúl (ed.) (2016). «Vega, Lope de: *El favor agradecido*». Sánchez Laílla 2016a, 1: 875-1034.
- Pontón, Gonzalo (ed.) (2018). «Vega, Lope de: *El soldado amante*». Crivellari, Daniele; Maggi, Eugenio (coords.), *Vega, Lope de: Comedias. Parte XVII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 419-642.
- Presotto, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- PROLOPE (2008). *La edición del teatro de Lope de Vega. Las "Partes" de comedias. Criterios de edición*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Restrepo, Santiago; Valdés, Ramón (eds) (2016). «Vega Lope de: *El caballero del milagro*». Sánchez Laílla 2016a, 2: 971-1153.
- Rico, Francisco (dir.) (2000). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Fundación Santander Central Hispano-CECE.
- Rico, Francisco (2005). *El texto del "Quijote"*. Barcelona: Destino.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) (2015). «Vega, Lope de: *La corona merecida*». López Martínez 2015a, 1: 583-829.
- Rubiera, Javier (2015). «Restitución textual y visualización espacial: dos casos en *Lo fingido verdadero*». *eHumanista*, 30, 99-114. URL <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5473870> (2018-10-17).
- Sánchez Jiménez, Antonio; Sáez, Adrián J. (eds) (2015). «Vega, Lope de: *El cuerdo loco*». López Martínez 2015a, 2: 725-909.
- Sánchez Laílla, Luis (coord.) (2016a). *Vega, Lope de: Comedias. Parte XV*. 2 vols. Madrid: Gredos
- Sánchez Laílla, Luis (2016b). «La *Decimaquinta parte*: historia editorial». Sánchez Laílla 2016a, 1: 1-72.
- Trambaioli, Marcella (ed.) (2016). «Vega Lope de: *El caballero del Sacramento*». Sánchez Laílla 2016a, 2: 535-688.
- Varey, John E. (1985). «Staging and Stage Directions». Casa, Frank P.; McGaha, Michael D. (eds), *Editing the 'Comedia'*. Ann Arbor: University of Michigan, 146-61. Michigan Romance Studies.
- Vega Carpio, Lope de (1997). «*Comedia nueva del perseguido*». Ed. de Silvia Iriso Ariz y María Morrás. *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 1. Lérida: Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 255-458.
- Vega Carpio, Lope de (1998). «*El primero Benavides*». Véase Iriso Ariz 1998.

Lope ante la puesta en escena

Las acotaciones en las comedias autógrafas

Sònia Boadas

(Università di Bologna, Italia)

Abstract The present work tries to deal with some questions about the stage directions in Lope de Vega's autograph comedies, an aspect that has been neglected by the critic and that needs to be analysed in depth. We will study three aspects (location, verbal forms and graphic indications) to contribute ideas, clarify details, launch hypotheses, and above all, invite reflection and research.

Sumario 1 Localización. – 2 Formas verbales. – 3 Indicaciones gráficas.

Keywords Lope de Vega. Autograph comedies. Stage directions. Locations. Verbal forms. Graphic indications.

Las comedias autógrafas de Lope de Vega son, sin duda, unas piezas absolutamente excepcionales para el estudio del teatro del Siglo de Oro español y para comprender la historia literaria europea.¹ El primer estudio de conjunto sobre un corpus de autógrafos dramáticos notable lo debemos a Walter Poesse (1949), que a partir de treinta manuscritos analizó la ortología lopesca. Sin embargo, tuvieron que pasar más de cinco décadas para que se publicara un volumen que inventariara el conjunto de comedias autógrafas del Fénix. En el año 2000, Marco Presotto presentó un catálogo analítico de las comedias autógrafas conservadas, con un estudio introductorio en el que se detallaban las principales características de las mismas. El corpus estaba formado por 36 comedias completas, 5 comedias parciales (de las que nos han llegado uno o dos actos) y 2 manuscritos que contenían fragmentos de comedias.² Más recientemente, en 2015, y gracias al descubrimiento de Daniele Crivellari, el manuscrito autógrafo del *Barlaán y Josafat* se añadió a la lista de comedias conservadas (Cri-

1 El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación FFI2010-35950, «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y se ha podido llevar a cabo en el marco del proyecto *TheaTheor* (794064) financiado por las Marie Skłodowska-Curie Action Individual Fellowships (MSCA-IF) del programa Horizon 2020 de la Comisión Europea.

2 También se describe el frontispicio autógrafo del tercer acto de *La burgalesa de Lerma* (Presotto 2000, 123-5).

vellari 2015). A la espera de futuros descubrimientos que puedan seguir aumentando este inventario, el catálogo actual está compuesto por más de una cuarentena de comedias, es decir, por más de 1.800 folios o más de 120.000 versos; un material valiosísimo que no tiene parangón en ninguna otra literatura europea, pero que, a la vez, precisamente por su ingente extensión, dificulta la realización de estudios completos y sistemáticos sobre el mismo.

Pocos son, de hecho, los trabajos que abarquen en su totalidad el conjunto de autógrafos lopescos y muchos los aspectos de los manuscritos que precisan de este tipo de estudio metódico. A los ya comentados, tenemos que añadir el riguroso análisis que realizó Crivellari (2013) sobre de las marcas de segmentación que utilizaba el dramaturgo madrileño en las comedias conservadas. Se trata de una de las pocas investigaciones que ofrece una panorámica sobre todo el corpus de comedias hológrafas y que permite acercarnos al proceso de gestación y producción del texto teatral a partir del material conservado. Sin voluntad de exhaustividad, el presente trabajo pretende ahondar en algunas cuestiones sobre las acotaciones en las comedias autógrafas, un elemento relevante del texto teatral que no ha suscitado mucha atención por parte de la crítica y que necesita analizarse con más profundidad.³ Basándonos en tres temas (localización, formas verbales e indicaciones gráficas), intentaremos aportar ideas, aclarar detalles, lanzar hipótesis, y sobre todo, invitar a la reflexión y a la investigación.

1 Localización

Los investigadores que se han acercado a la cuestión de la localización de las acotaciones en las comedias autógrafas de Lope lo han hecho desde una perspectiva comparada, analizando principalmente los cambios que se producen en estas indicaciones escénicas en su paso del manuscrito autógrafo – o apógrafo – a las ediciones impresas.⁴ Más recientemente, en su estudio sobre la segmentación de los autógrafos de Lope de Vega, Crivellari (2013, 30) señaló muy acertadamente la relevancia que tenía la posición de las indicaciones escénicas de los márgenes dentro del folio: «por lo general el dramaturgo sigue el criterio según el cual las acotaciones que indican la aparición de uno o más actores en el tablado están a la

3 Las acotaciones han sido estudiadas, principalmente, en relación con la puesta en escena de las comedias de Lope. En este sentido, véase, entre otros trabajos, la tesis doctoral de Rodríguez García (2014), que utiliza los autógrafos lopescos como parte del corpus analizado.

4 Véanse los trabajos de Morrás y Pontón (1995), Dixon (1996), y más recientemente Pontón en la contribución que hace en el presente volumen.

izquierda, mientras que las que señalan la salida del escenario de los personajes se colocan a la derecha». Tal y como revela el investigador italiano, Lope tiende a colocar las acotaciones en los márgenes, otorgándoles un valor determinado en función de su localización. Si la longitud del verso y la disposición del texto lo permite – en ocasiones las propias correcciones obligan al dramaturgo a desplazar considerablemente el texto de la parte central del folio –, las indicaciones escénicas se distribuyen, en función de su tipología, a derecha e izquierda de los versos. Esto es lo que ocurre, sobre todo, en los primeros autógrafos conservados. Veámoslo con más detalle en el caso de *El favor agradecido*, que, redactada en 1593, es la comedia autógrafa más antigua que hemos conservado. En el cuadro siguiente se han colocado todas las acotaciones que aparecen en el primer acto de la comedia, indicando el folio y su localización:

Margen izquierdo	Margen derecho
[1r] Marqués Celio vestido de noche, Conde Estacio	
[1v] El duque Astolfo, Pinelo, criado	
	[3r] Desenvaine Celio para hacer la seña y el duque piense que para él, y húyase Pinelo
[3r] Pinelo entre con la espada desnuda	
	[3v] Váyase Astolfo y Pinelo
[3v] Rosaura, princesa, y Celia, dama	
	[5r] Quítense de la ventana Rosaura y Celia
[5r] Entren el duque y Pinelo otra vez	
	[5v] Metan mano todos
	[7r] Váyanse Celio y Estacio
[7v] Rosaura y Lesbia	
	[7v] Éntrense Rosaura y Lesbia
	[8r] Váyanse el Duque y Pinelo
[8r] Propercio y Salviano, embajadores del Rey de Sicilia	
[9r] Raymundo y Claridelo, Grandes de Cerdeña	
[9r] Leardo y Esferio, Grandes	
[9v] Acompañamiento y Rosaura detrás. Sentarase en medio de todos y dirá así	
[11v] Digan dentro	
	[12r] Váyanse Propercio y Salviano
[12v] Entre Celio muy galán	
[13r] Duque Astolfo, Pinelo, criado	
[14r] Entre Celio	
	[15v] Húyase Astolfo
[15v] Conde Estacio	
[16r] Raymundo, Esferio, Leardo, Clarideno	

[16v] Rosaura y Lesbia

[16v] Éntrese metiendo mano Estacio

[16v] Vayan todos

[16v] Quede Clarideno con ellas

[17v] Tome a Celio en brazos. Llévelo

El análisis de estas indicaciones escénicas muestra que el margen derecho quedaba casi exclusivamente reservado a las acotaciones relativas a la salida de personajes de escena. La excepción la encontramos en el folio 16v, donde las instrucciones «Éntrese metiendo mano Estacio» y «Vayan todos» aparecen en el margen izquierdo. Este cambio de localización es fácilmente explicable por la falta de espacio en el lado derecho. Como podemos ver en la imagen (fig. 1), Lope estaba transcribiendo un verso largo, una tirada de endecasílabos sueltos, que ocupaban prácticamente toda la hoja y no dejaban espacio en el lateral derecho, imposibilitando que las acotaciones de salida de personajes ocuparan su lugar correspondiente. Por otra parte, el margen izquierdo parece ser el lugar elegido para introducir el resto de indicaciones, principalmente las que hacen referencia a la aparición de personajes, pero también aquellas que tienen relación con la localización de los mismos o a las cuestiones de vestuario y escenificación.

Todo parece indicar que esta distribución de las acotaciones a derecha e izquierda en función de su tipología no fue un intento de sistematización infructuoso, sino que con mucha seguridad fueron unas marcas conocidas e interpretadas correctamente por los autores de comedias, un código entre dramaturgo y director que permitía una visualización mucho más rápida de las entradas y salidas de personajes. Así parece indicarlo también la ausencia del verbo de movimiento en varias acotaciones («Rosaura y Lesbia», «Leandro y Esferio», «Conde Estacio», etc.), ya que la localización de las mismas, ya fuera en el margen derecho o izquierdo de la hoja, llevaba implícita la información sobre la entrada o la salida del escenario.⁵

Si bien la colocación de las acotaciones parece que es bastante sistemática en las primeras piezas dramáticas que compuso Lope, a medida que pasaron los años, las indicaciones escénicas en los márgenes se van combinando con otras anotaciones que aparecen dentro de la caja de escritura, a menudo separadas de los versos por una o dos líneas horizontales. Coincidimos con Crivellari (2013, 31) en pensar que la mayor extensión de las acotaciones no tiene que ver con su localización dentro de la caja de escritura. Son múltiples los ejemplos que podríamos aducir para desmentir esta hipótesis, como es el caso de la indicación del primer acto

5 En este sentido, también encontramos algunas acotaciones sin verbo en el margen derecho, que se reducen al nombre de un personaje y que marcaban la salida del mismo de escena. Véase por ejemplo, la acotación de *Lo que pasa en una tarde* (acto III, f. 3v).

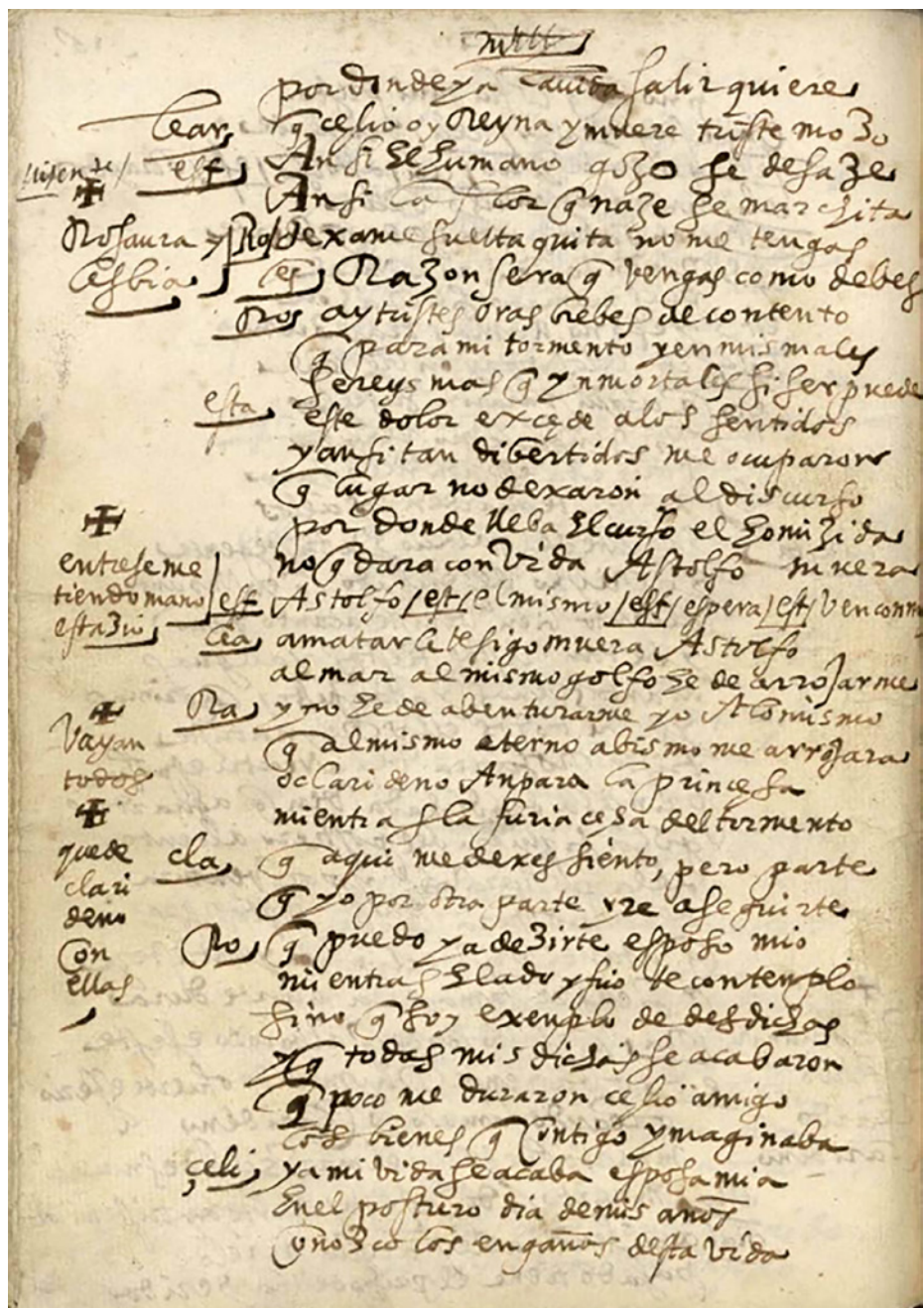


Figura 1. Lope de Vega, *El favor agradecido*. 1593. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 16v. Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE)

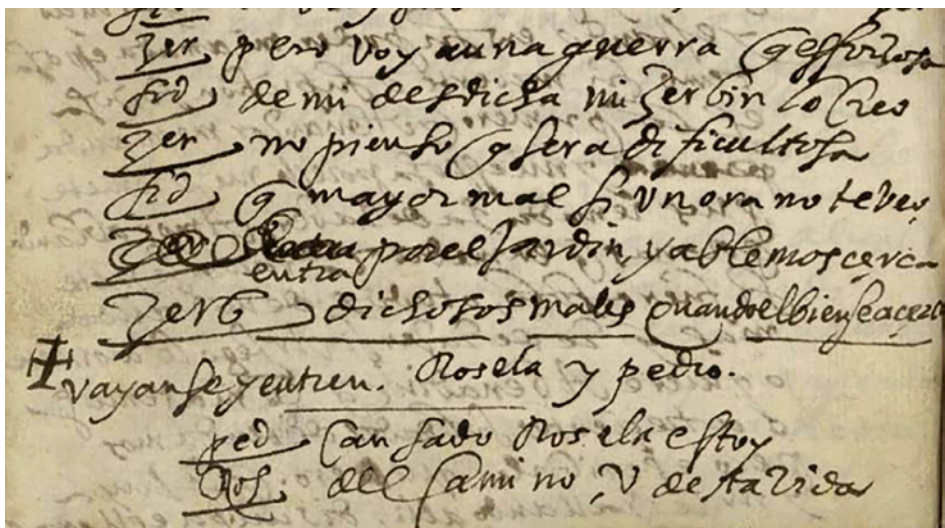
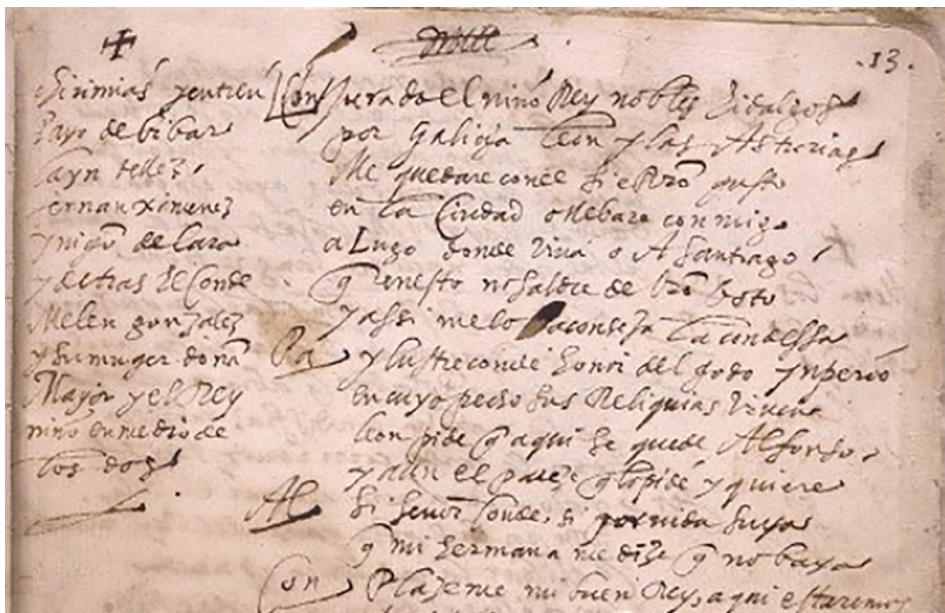


Figura 2. Lope de Vega, *El primero Benavides*. 1600. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 13r. Pennsylvania, UPenn Library

Figura 3. Lope de Vega, *Pedro Carbonero*. 1603. Manuscrito autógrafo, acto III, f. 9r. BNE

de *El primero Benavides* (fig. 2), una nota de una extensión considerable que aparece en el margen derecho del folio; o bien la escueta acotación «Váyanse y entren Rosela y Pedro» del tercer acto de *Pedro Carbonero* (fig. 3) que encontramos en el centro del texto.⁶

Esta cuestión intentó resolver Crivellari (2013, 31), que relacionó la función y la importancia de las acotaciones con su posición dentro del folio: «las [acotaciones] que podríamos definir como ‘accesorias’ (aquellas que indican la aparición o salida del escenario de algún personaje menor, o un cambio de personajes en el tablado que no supone en ese momento un avance importante en la acción dramática) se ponían a los lados del texto, mientras que se solían reservar para el centro las que conllevaban un cambio importante en la segmentación de la pieza (como en el caso de un cambio de cuadro) o en la configuración de los personajes en el tablado (las escenas ‘a la francesa’)». A pesar de que el investigador señaló varias excepciones a esta hipótesis, intentaremos aportar aquí algunos datos más para arrojar más luz sobre esta cuestión. Un primer elemento que consideramos importante para entender los cambios de localización de las acotaciones es el cronológico, ya que parece que su distribución varía con el paso de los años. Si analizamos ahora el tercer acto del autógrafo de *El castigo sin venganza* (1631), uno de los últimos que conservamos del Fénix y cuya redacción dista unos cuarenta años con la de *El favor agradecido*, podemos apreciar cómo cambia significativamente la disposición de las acotaciones:

Margen izquierdo	Dentro de la caja de escritura	Margen derecho
	[1r] Aurora y el Marqués	
	[2v] Federico y Batín	
		[3r] Vase el Marqués
		[3v] Vase Aurora
	[4r] Entren Casandra y Lucrecia	
		[4v] Aparte
	[5r] Floro, Febo, Ricardo, Albano, Lucindo, el Duque detrás, galán, de soldado	
	[5v] Carlos y Aurora	
	[6r] Todos se van con el Duque y quedan Batín y Ricardo	
		[7r] Vase
	[7r] Entre el Duque con algunos memoriales	
		[8r] Vase
	[9v] Entre Federico	
		[10v] Vase

6 Lo mismo ocurre con la acotación del folio 6r del acto tercero.

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), 91-116

[11r] Entre Casandra y Aurora	[11v] Vase Aurora
	[12r] Vase el Duque
[12r] Entre el Conde	
[12r] Entre el Duque asechando	
	[13r] Vanse los dos
[13r] Entren Aurora y Batín	
[13v] Vase y entra el Duque	
	[14r] Vase Aurora
[15r] Entre el Conde	
[16r] Entren el Marqués, Aurora, Batín, Ricardo y todos los demás que se han introducido	
[16r] Salga el Conde	
[16v] Salga el Marqués	

De las 27 acotaciones que encontramos en el tercer acto, solo 10 aparecen en los márgenes, mientras que el resto están incorporadas en el espacio destinado al texto, normalmente separadas de los versos por una o dos líneas horizontales. Las indicaciones de salida de personajes, por su parte, se mantienen en el margen derecho, aunque no siempre se señalan. De esto se infiere que Lope prestaba más atención a indicar la entrada de personajes que a especificar su desaparición del escenario, marcas que a veces olvida – consciente o inconscientemente – y que, en ocasiones, se encargaban de enmendar gráficamente los autores de comedias (véase luego). En el manuscrito de *El castigo sin venganza* se puede apreciar cómo se ha desplazado considerablemente la caja de escritura hacia la izquierda, suprimiendo el margen lateral, lo que provoca que las acotaciones que ocupaban este lugar se incorporen en el espacio destinado al texto de la comedia. Una comparación de la disposición del texto en *El favor agradecido* (fig. 4) y *El castigo sin venganza* (fig. 5) permite visualizar con más claridad el desplazamiento de la zona de escritura:

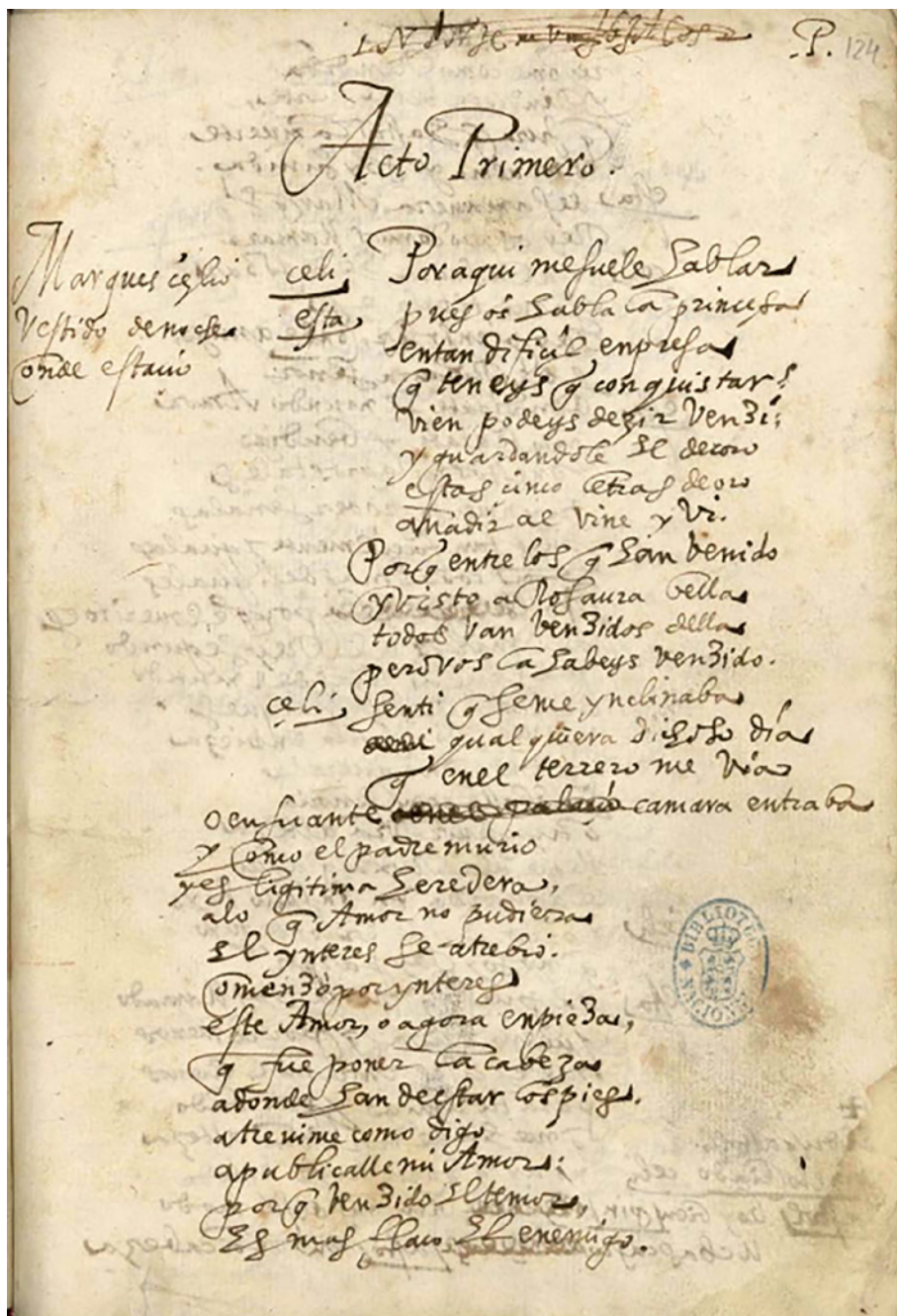


Figura 4. Lope de Vega, *El favor agradecido*. 1593. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 1r. BNE

1631. Lope de Vega

Acto Primero

El Duque de Ferrara de noche febo y ~~criados~~ ^{Picardo}

~~criados~~

~~El~~ Linda Gurla fe i por istans
~~per~~ pers quien y imaginara
Per el duque de Ferrara
Duq No me comozcan como
~~de~~ de boca de ser difra?
Ay Luencia para todo
Aun el cielo en algun modo
es de difrazes capaz.
Opieugas ay fe el velo
con que la noche se tapa
una gelarnecida capa
Con que se difrada el cielo
~~para dar luz alguna~~ para dar luz alguna
mas estrellas ~~intense~~ fue dilata
son pasamanos de plata
y una ~~encomienda~~ encomienda la luna
Du ya comienzas de latinos
fe no lo á pensado Poeta
de los de la nueva seta
que se y imaginan diuinos

Figura 5. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. 1631. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 1r. Boston, Boston Public Library

Lo que en las primeras comedias era una columna de versos más o menos colocada en el centro del folio, al lado de la cual se reservaba espacio para las anotaciones en los márgenes, en las últimas se sustituye por una caja de escritura situada claramente a la izquierda, ocupando el espacio que inicialmente estaba destinado a las indicaciones generales y de entrada de personajes.

Esta tendencia se confirma si comparamos la localización de las acotaciones en las primeras y las últimas comedias conservadas de Lope. En la tabla siguiente se han contabilizado las indicaciones escénicas que aparecen en ocho comedias autógrafas: las cuatro más antiguas que conservamos (*El favor agradecido*, 1593; *El primero Benavides*, 1600; *El cuerdo loco*, 1602 y *El príncipe despeñado*, 1602) y las cuatro más tardías (*El piadoso aragonés*, 1626; *Amor con vista*, 1626; *Del monte sale quien el monte quema*, 1627 y *El castigo sin venganza*, 1631):⁷

	Acotaciones en los márgenes	Acotaciones en de la caja de escritura
<i>El favor agradecido</i> (acto I)	29	0
<i>El primero Benavides</i>	76	7
<i>El cuerdo loco</i>	69	20
<i>El príncipe despeñado</i>	45	16
<i>El piadoso aragonés</i>	26	37
<i>Amor con vista</i>	28	41
<i>Del monte sale quien el monte quema</i>	27	31
<i>El castigo sin venganza</i>	20	40

El cómputo de la localización de las acotaciones revela que la tendencia general es a introducir, cada vez más, las indicaciones escénicas dentro del texto. En las primeras comedias, Lope suele introducirlas en los márgenes, acompañadas, la mayoría de veces, por lo que se ha denominado – no muy acertadamente – una cruz de Malta.⁸ Esto implica que la columna de versos ocupaba el espacio central del folio, dejando espacio suficiente en los márgenes para la inclusión de la información escénica. Por el contrario, en

7 No hemos tenido en cuenta los dos últimos autógrafos que conservamos, de *Las bizarrías de Belisa* (1634) y *La mayor virtud de un rey* (1634-5), por sus características particulares, y tampoco se han computado las acotaciones en los márgenes que no parecen autógrafas, es decir, aquellas cuya tinta y letra es sustancialmente diferente de la de Lope.

Cinco de las siete acotaciones que aparecen dentro del texto en *El primero Benavides* se producen en los folios que están escritos a doble columna (acto III, ff. 15r-16v), donde no hay lugar en los márgenes para las indicaciones escénicas.

8 Hay que precisar que el símbolo que acompaña la mayoría de las acotaciones es una cruz potenziada, una variante de la cruz de Jerusalén que se caracteriza por llevar pequeños travesados en sus cuatro extremidades.

los últimos manuscritos conservados, Lope coloca muchas más acotaciones dentro de la caja de escritura, y se aprecia un progresivo desplazamiento de la misma hacia el margen izquierdo. Lo que no refleja la tabla, y es importante comentar, es que la mayoría de indicaciones que están en los márgenes en los últimos autógrafos son las de salida de personajes de escena, que siguen situándose en la parte derecha de los folios.⁹

Trasladando las cifras a porcentajes absolutos, las acotaciones que aparecen dentro del texto en las comedias analizadas se podrían expresar en las siguientes proporciones:

- El favor agradecido* (1593): 0%
- El primero Benavides* (1600): 8,4%
- El cuerdo loco* (1602): 22%
- El príncipe despeñado* (1602): 26%
- El piadoso aragonés* (1626): 58%
- Amor con vista* (1626): 59%
- Del monte sale quien el monte quema* (1627): 53%
- El castigo sin venganza* (1631): 66%

La diferencia entre las primeras comedias y las últimas es evidente. Mientras que en *El favor agradecido* no aparece ninguna acotación dentro del texto, en las comedias más tardías este tipo de indicaciones supera claramente el 50% del total, llegando a dos terceras partes en *El castigo sin venganza*. Además, los porcentajes también permiten observar una tendencia creciente a incorporar las acotaciones dentro del texto, pasando de un 8,4% en 1600, a un 26% en 1602, y a un 58% en 1626.

También hemos apreciado otra diferencia interesante por lo que se refiere a las acotaciones iniciales de acto. En *El favor agradecido* esta indicación aparece en el margen derecho, igual que en todos los actos de *El primero Benavides* (1600).¹⁰ Esta es la característica que presentan casi la totalidad de los primeros autógrafos conservados, salvo *El cuerdo loco*. En

9 Por ejemplo, de las 27 acotaciones en los márgenes que aparecen en *Del monte sale quien el monte quema*, 19 se encuentran en el margen derecho y son principalmente de salida de personajes («Vanse», acto I, f. 4r; «Vanse todos», acto I, f. 9v; «Éntranse», acto I, f. 14r; «Váyase», acto I, f. 16r; «Vanse los tres», acto II, f. 8v; «Váyase», acto II, f. 10r; «Vase Clara», acto II, f. 10v; «Váyase», «Vuelva», «Vase» acto II, f. 15v; «Meta mano», «Riñan», «Los dos huyen», acto III, f. 1v; «Ruido», acto III, f. 6r; «Váyanse», acto III, f. 6v; «Vase con el Marqués», acto III, f. 9v; «Éntrense todos», acto III, f. 11v; «Los dos solos», acto III, f. 12r; «Vase», acto III, f. 13r), mientras que 8 se mantienen en el margen izquierdo («Músicos», acto I, f. 2r; «Roberto», acto I, f. 12r; «Clara entre» acto I, f. 12v; «Tirso», acto III, f. 2v; «Tirso entre», acto III, f. 10v; «Entre Celia», acto III, f. 12; «Feliciano», acto III, f. 13v; «Tirso entre», acto III, f. 13v).

10 En esta comedia, la acotación inicial del tercer acto está precedida por una cruz potenziada. Para saber cuándo aparece esta marca en las acotaciones iniciales de acto, véase Crivellari (2013, 28-9).

la tabla que adjuntamos a continuación, podemos observar la localización de estas acotaciones en los primeros autógrafos conservados: se indica con una 'X' los casos en los que la indicación escénica inicial de acto aparece en el margen y con un guión cuando aparece dentro de la caja de escritura.¹¹

Comedia	Acto I	Acto II	Acto III
<i>El favor agradecido</i> (1593)	X		
<i>El primero Benavides</i> (1600)	X	X	X
<i>El cuerdo loco</i> (1602)	-	-	-
<i>El príncipe despeñado</i> (1602)	-	X	X
<i>Pedro Carbonero, el cordobés valeroso</i> (1603)	X	X	X
<i>La corona merecida</i> (1603?)	-	X	X
<i>La prueba de los amigos</i> (1604)	-	X	X
<i>Estefanía la desdichada</i> (1604)	-	-	-
<i>Carlos V en Francia</i> (1604)	-	-	-

La tabla muestra que hay un cambio de tendencia en la organización de las acotaciones iniciales de acto hacia finales de 1604. Hasta esa fecha, la mayoría de autógrafos presentaban estas indicaciones en el margen, tal y como podemos ver en el primer folio de *El primero Benavides* (fig. 6). Sin embargo, a partir de *Estefanía la desdichada* (fig. 7), que el Fénix terminó de redactar el 12 de noviembre de 1604, su localización cambia de lugar y todas ellas aparecen, sin excepción, a línea tirada dentro de la caja de escritura.¹²

Otro dato interesante lo obtenemos al analizar la posición en la que aparecen todas las acotaciones en dos comedias muy próximas a esa fecha: en *La prueba de los amigos*, cuya redacción finalizó el 12 de septiembre de 1604, y en *Estefanía la desdichada*. La primera presenta la mayoría de indicaciones escénicas (76) en el margen izquierdo, mientras que son solo dos las que aparecen dentro de la caja de escritura. En la comedia que el Fénix terminó dos meses después, *Estefanía la desdichada*, la distribución de las acotaciones ya no es la misma. A pesar de que la mayoría aparecen en el margen izquierdo (34), el número de indicaciones dentro de la caja de escritura aumenta sustancialmente, llegando a las diecisiete.

11 En *El cuerdo loco*, la acotación inicial tiene cierta extensión y está a línea tirada. Sin embargo, el primer verso de la comedia no empieza en la línea siguiente, como sería de esperar, sino en la misma línea donde termina la acotación. Por otra parte, *Pedro Carbonero* presenta una corrección en la primera acotación por el error en el nombre de un personaje. La acotación que aparece en el margen es tachada, y se reescribe al lado, ocupando la parte central de la hoja, por ser la zona donde más sitio había.

12 Algo parecido ocurre a propósito de la cruz potenziada que acompaña la acotación inicial de cada acto, tal y como señala Crivellari (2013, 30). Hasta 1604, Lope suele poner la cruz junto a la acotación inicial, mientras que a partir de esta fecha el símbolo desaparece.

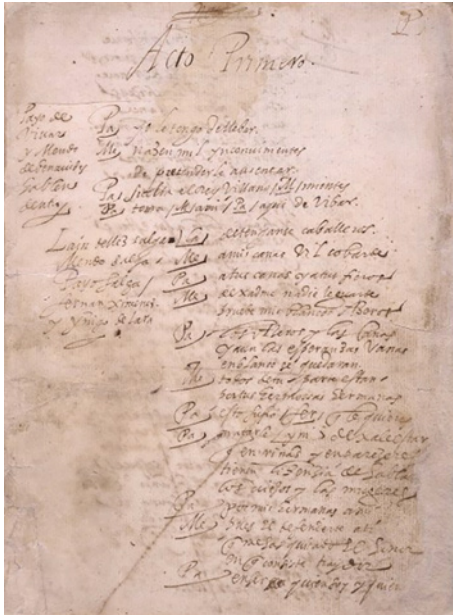


Figura 6. Lope de Vega, *El primero Benavides*. 1600. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 1r. Pennsylvania, UPenn Library

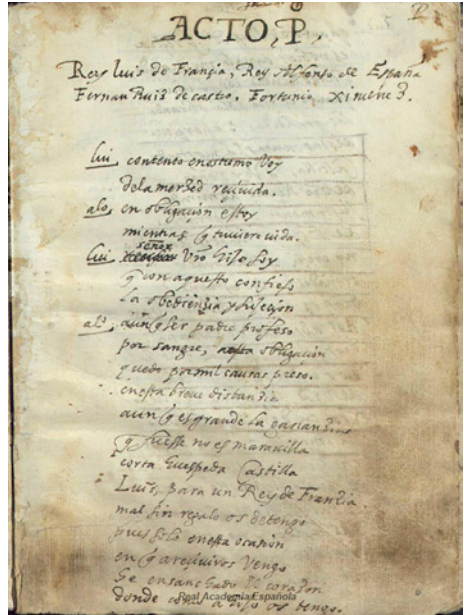


Figura 7. Lope de Vega, *Estefanía la desdichada*. 1604. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 1r. Madrid, Real Academia Española

Estas modificaciones hacen que nos preguntemos qué sucedió en aquel momento que invitase a Lope a alterar lo que hasta entonces había sido un criterio gráfico bastante común en sus autógrafos. Desconocemos si detrás de esta decisión hay un motivo puramente estético o de aprovechamiento de espacio, pero no deja de ser curioso el hecho de que esta fecha resulte ser muy próxima a la publicación de las primeras ediciones de sus comedias. Como es sabido, en 1603 apareció en la imprenta de Pedro Crasbeeck de Lisboa las *Seis comedias de Lope de Vega y de otros autores*,¹³ y poco después, en 1604 – aunque probablemente impresa en diciembre de 1603, la imprenta zaragozana de Angelo Tavanno publicó *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*. Este último volumen fue especialmente relevante porque supuso el punto de partida para la publicación de las

¹³ Para los pormenores de la publicación de este impreso, véanse los estudios de Moll (1995, 218), Vega García-Luengos (2010, 57-8) y, sobre todo Iglesias Feijoo (2013), que documentó la existencia de seis ejemplares de las *Seis comedias* y de tres emisiones distintas. A esta corta lista de ejemplares, hay que añadir dos tomos más que hemos podido localizar recientemente: el volumen con signatura E 1251 de la Universitätsbibliothek de Friburgo, que, según la clasificación de Feijoo, sería un nuevo ejemplar de la primera emisión de la obra, y el volumen con signatura R/12816 de la BNE, que sería una segunda emisión de la misma.

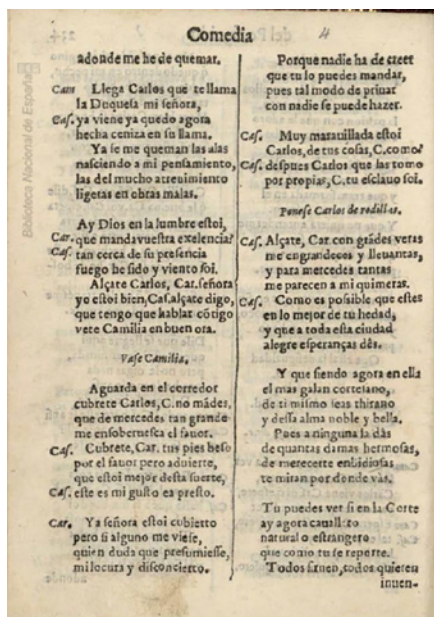


Figura 8. Lope de Vega, *El perseguido*, en *Seis comedias de Lope de Vega y de otros autores*, Lisboa, 1603, f. 234v. BNE

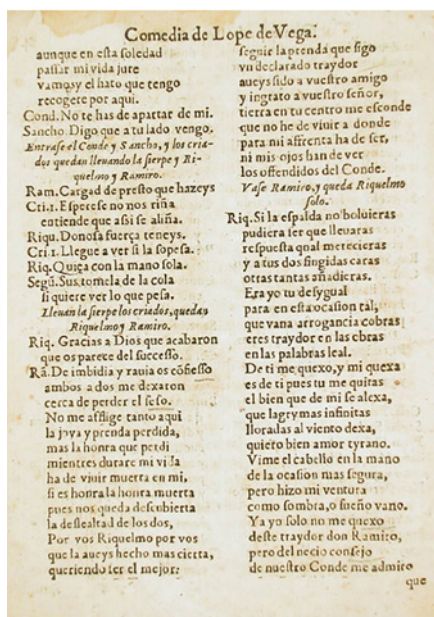


Figura 9. Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, x, f. 4v. BNE

Partes de comedias lopescas y sentó las bases de lo que se convertiría en un nuevo género editorial. No obstante, lo que nos interesa señalar aquí es que las indicaciones escénicas tenían una tipología gráfica similar en ambas publicaciones, una presentación que, además, las distinguía de la que había predominado en la impresión del teatro anterior, donde las acotaciones eran raras o, incluso, inexistentes.¹⁴ A partir de este momento, las observaciones escénicas aparecerían situadas en la parte central de la columna de escritura, diferenciadas del cuerpo del texto y, normalmente, en cursiva (figs. 8-9).¹⁵

14 Véase Gómez Sánchez-Ferrer 2015, 369-70 y Pontón 2017, 565, 589.

15 Para la descripción de la *mise en page* de la edición de las *Seis comedias*, véase Pontón (2017, 604-5), donde, con respecto a las indicaciones escénicas señala: «Las abundantes acotaciones indican sistemáticamente la entrada y salida de personajes y otra información de dinámica escénica. Para diferenciarlas del texto que interrumpen van centradas, en cursiva si están entre octosílabos y en redonda si siguen o preceden a endecasílabos». Por lo que se refiere a la edición de Tavanno, Pontón (2017, 613) remarca los paralelismos gráficos que presentaba con la edición lisboeta de las *Seis comedias*: «Ese diálogo se hace extensible a la disposición de los textos en la página, con los octosílabos a doble columna, los endecasílabos a plana (pero sin cursiva), el mismo estilo de acotaciones y la lista única de personajes».

Exceptuando el uso de la cursiva, las características gráficas de las acotaciones en estas ediciones son muy parecidas a las que Lope empezó a adoptar a partir de 1604. Se trataría de una coincidencia temporal que podría apuntar a una influencia de las publicaciones sobre la presentación gráfica de los manuscritos, y que a la vez podría justificar la tendencia creciente a incorporar las acotaciones generales y de salida de personajes dentro de la caja de escritura. Además de ser una solución efectiva y diferenciada, que otorgaba uniformidad a los textos, la nueva localización de las acotaciones les concedía relevancia, ya que dejaban de ser meras instrucciones marginales para equipararse al texto impreso. Evidentemente, son pocos los indicios que tenemos para sostener dicha hipótesis, pero convendría seguir investigando en esta línea para poder confirmarla o rebatirla.

Aunque no sabemos muy bien hasta qué punto puede ser relevante en el caso de los autógrafos lopescos, merece la pena mencionar también la importancia de la transmisión manuscrita del teatro áureo y en particular la existencia de manuscritos destinados a la lectura, que bien debió de conocer el Fénix. Uno de los casos más interesantes es el de los códices que conformaron la colección Gondomar, unas sesenta comedias de varios autores – entre los cuales estaba también Lope – que fueron compiladas durante los últimos años del siglo XVI por parte de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (cf. Arata 1989, 1996). Lo que llama la atención de este corpus es su *mise en page*, unificada y diferenciada de los impresos teatrales precedentes, con «abundantes acotaciones de entrada y salida de personajes, así como otras indicaciones escénicas sobre vestimenta, aparato y movimiento» (Pontón 2017, 599). Las acotaciones de estos manuscritos son similares a las que adoptó Lope a partir de 1604, ya que aparecen mayoritariamente centradas dentro de la caja de escritura y entre dos finas líneas horizontales que sirven para diferenciarlas del texto de la comedia.¹⁶

2 Formas verbales

Como ya hemos comentado, cuando se trata de indicaciones relativas a la aparición de personajes a escena, en muchas ocasiones – quizá más en los primeros autógrafos que en los últimos (compárese las tablas con acotaciones de *El favor agradecido* y *El castigo sin venganza*) – Lope tiende a prescindir del verbo y a transcribir solamente los nombres de los personajes que van a intervenir: «Rosaura y Lesbia», «Conde Estacio», «Federico y Batín», «Carlos y Aurora». Este procedimiento se alterna, parece que aleatoriamente, con indicaciones que contienen un verbo. En estos casos,

16 En algunas ocasiones, encontramos indicaciones de salida de personajes («Vase») en el margen derecho.

el dramaturgo usa con más frecuencia el verbo «entrar», aunque también se combina con «salir»: «Entre el Conde», «Salga el Marqués». ¹⁷ En cuanto a la salida de personajes de escena, Lope parece tener preferencia por transcribir solo un verbo, sin indicar el nombre del personaje que debe abandonar el tablado, y normalmente maneja el verbo «irse» (frecuentemente en sus formas «váyase» o «váyanse»), ¹⁸ un proceder que a veces se alterna con el verbo «entrarse» («éntrese», «éntrense»). ¹⁹

En algunas ocasiones, se opta por eliminar el verbo de la acotación de salida de personajes, dejando solo el nombre del personaje en el margen derecho. Lo encontramos, por ejemplo, en *Lo que pasa en una tarde*, donde la indicación «Gerardo» (acto III, f. 3v) avisa de la desaparición del personaje. En estos casos, no muy frecuentes, el propio texto de la comedia y la localización de la acotación eran elementos suficientes para otorgarle sentido completo a la misma y no confundirla con una indicación de entrada de personaje.

Por lo que se refiere a las formas verbales, en su momento Dixon (1996, 61) ya señaló la alternancia entre indicativo y subjuntivo, indicando la preferencia del Fénix por el último modo verbal: «...en sus autógrafos Lope suele usar un mínimo de verbos; los que sí emplea no son – significativamente – descripciones, en indicativo (*sale*), sino instrucciones, en subjuntivo (*salga*)». Este es otro de los aspectos que requeriría un estudio pormenorizado, ²⁰ pero vamos a apuntar algunas de las consideraciones a las que hemos llegado después de realizar algunas calas en determinadas comedias autógrafas. Hemos podido comprobar que Lope utiliza principalmente el modo subjuntivo en las primeras comedias conservadas. En el primer acto de *El favor agradecido* (1593), todas las acotaciones que aparecen llevan un verbo en subjuntivo, y lo mismo ocurre en *El primero Benavides* (1600) o en *La hermosa Ester*

17 Para indicar algunos ejemplos, destacamos los casos de *El galán de la membrilla*: «Váyase y salga Inés villana» (acto I, f. 4r); *La corona de Hungría*: «Salga Alberto» (acto II, f. 6v), «Váyase y salgan el rey Enrique...» (acto II, f. 11r); *¡Ay verdades que en amor...!*: «Arrójele y salgan...» (acto I, f. 14v) o *La buena guarda*: «Silbe y salga doña Clara» (acto II, f. 2v), «Un ángel salga» (acto II, f. 4r).

18 Véanse los casos de *Barlaán y Josafat*: «váyanse» (acto I, f. 14r); *El desdén vengado*: «Váyase» (acto I, f. 9r), «Váyanse» (acto I, f. 18r); o *Amor, pleito y desafío*: «Váyase el de Aragón» (acto III, f. 4r), «Váyase don Juan y Martín» (acto III, f. 5v).

19 Véanse las acotaciones de *El favor agradecido*: «Éntrense Rosaura y Lesbia» (acto I, f. 7v); *Barlaán y Josafat*: «Éntrese Josafat» (acto I, f. 5r); o *La buena guarda*: «Éntrese con mucho regocijo» (acto I, f. 5v), «Éntrense» (acto I, f. 6r).

20 Otra cuestión que sería interesante estudiar es la falta de concordancia entre sujeto y verbo en las acotaciones. En los autógrafos, Lope alterna formas como «Váyase Astolfo y Pinelo» y «Váyanse Celio y Estacio» (*El favor agradecido*) o «Entre Casandra y Aurora» y «Entren Aurora y Batín» (*El castigo sin venganza*).

(1610).²¹ En *El príncipe despeñado* (1602) sigue predominando el uso del modo subjuntivo y son solo tres las indicaciones escénicas autógrafas en las que se utiliza el indicativo («Todos se van tras el rey», acto I, f. 7v; «Arriba sale don Remón», acto II, f. 14v; «Batallan», acto III, f. 11v). Esta misma tendencia se mantiene en *La prueba de los amigos* (1604), donde encontramos una sola acotación en indicativo («Don Tello sale quedo», acto III, f. 14v);²² en *Carlos V en Francia* (1604), donde aparecen dos («Llega el alcalde», «Vase el duque», acto II, f. 10v);²³ o en *La batalla del honor* (1608), en la que hemos localizado una («Entra el rey», acto I, f. 8r).²⁴

Hay que precisar que varias de las acotaciones que aparecen en indicativo en los manuscritos citados no parecen ser autógrafas. Era habitual que los autores de comedias u otros miembros de la compañía teatral enmendaran el texto, retocaran fragmentos y añadieran indicaciones escénicas que considerasen relevantes para la representación. En muchos autógrafos se puede observar la incorporación de didascalias, anotaciones o advertencias para los actores. En el caso de las acotaciones, gran parte de las que fueron añadidas por una mano ajena a la del dramaturgo hacen referencia a la de salida de personajes de escena, un aspecto que, como ya hemos indicado, a veces no era suficientemente atendido por Lope. La mayoría de ellas son fácilmente detectables porque están transcritas con grafía y tinta diferente, y si van acompañadas de una cruz potenziada, es sustancialmente diferente de la que solía dibujar Lope. Para ejemplificarlo, incorporamos dos fragmentos de las comedias *Carlos V en Francia* y *La batalla del honor*. En el primero (fig. 10) aparece una acotación autógrafa de Lope en el margen derecho que señala la entrada de dos personajes, Pacheco y Leonor, mientras que en el margen izquierdo, una mano distinta añadió un «vanse» para indicar la salida de escena de don Juan y Dorotea. El segundo (fig. 11) pasaje muestra la incorporación de una acotación no autógrafa (de nuevo, «vanse») para marcar la salida del Rey y del Almirante antes de la entrada de Estela y Blanca. Es interesante observar también que las indicaciones no autógrafas que se incorporan y que hacen referencia a la salida de personajes aparecen mayoritariamente en el margen derecho, lo que muestra hasta qué punto la localización de las acotaciones era un código compartido entre dramaturgo y directores de compañía.

21 Encontramos la forma «Vase» (acto II, f. 9v), aunque se trata de una indicación escrita por una mano ajena a Lope. Las acotaciones «Pasa por delante de él» (1729Acot) y «Vuelve a pasar» (1740Acot) que señala Aragüés (2016) en su edición de la obra, son en realidad errores de transcripción. Una lectura atenta del manuscrito revela que ambas indicaciones aparecen en subjuntivo: «Pase por delante de él» (acto II, f. 14r) y «Vuelva a pasar» (acto II, f. 14r).

22 La acotación «vanse» (acto I, f. 2r) parece no ser de Lope.

23 Además de las acotaciones ya señaladas, en el manuscrito aparecen las siguientes indicaciones que no parecen autógrafas: «Sale Leonor» (acto III, f. 13v), «Tocan» (acto III, f. 14v).

24 Tampoco es autógrafa la indicación «vanse» (acto I, f. 5v).

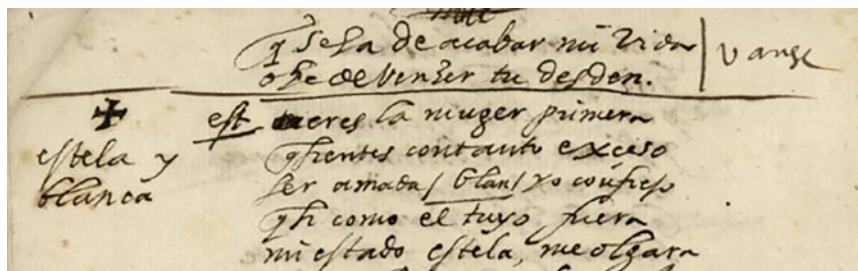
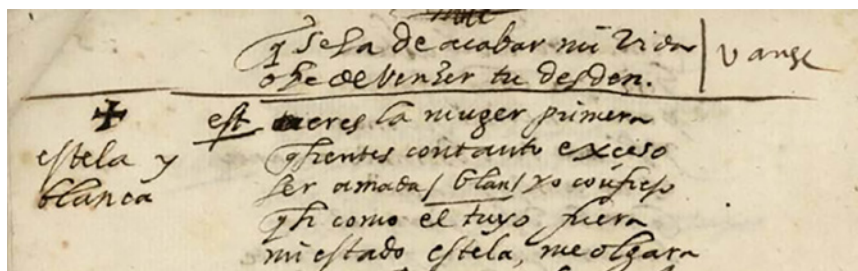


Figura 10. Lope de Vega, *Carlos V en Francia*. 1604. Manuscrito autógrafo, acto II, f. 3r. BNE

Figura 11. Lope de Vega, *La batalla del honor*. 1608. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 5v. BNE

Regresando al uso de las formas de subjuntivo e indicativo, creemos que de nuevo resulta interesante comparar la información teniendo en cuenta un criterio cronológico. Mientras que en sus primeras comedias, como *El favor agradecido* o *El primero Benavides*, el dramaturgo optó por utilizar de forma exclusiva el modo subjuntivo, a partir de las siguientes empezó a introducir - aunque de manera muy puntual - algunas formas en indicativo, una tendencia que parece ir afianzándose con el paso de los años, hasta llegar a *El castigo sin venganza*, donde encontramos un total de 21 acotaciones en indicativo. Estas calas parecen indicar que Lope no introduce formas de indicativo de manera más o menos regular en las acotaciones hasta bien entrada la década de los veinte del siglo XVII.²⁵ Desconocemos qué relevancia puede tener este hecho, pero es posible que simplemente indicara que a partir de ese momento el dramaturgo dejó de prestar atención al modo verbal en el que transcribía las acotaciones. Quizá, con una edad ya avanzada, Lope decidió que lo importante era transmitir correctamente la información escénica al destinatario, sin preocuparse demasiado por si el verbo aparecía en subjuntivo o indicativo.

25 Hemos contabilizado un total de trece acotaciones en indicativo en *Amor con vista* y nueve en *Del monte sale quien el monte quema*.

3 Indicaciones gráficas

Un último aspecto al que nos gustaría dedicar unas breves consideraciones es el de las indicaciones gráficas que encontramos en los autógrafos. Aunque no son muchas, en las páginas de los manuscritos conservados, aparecen intervenciones que podríamos calificar como estético-creativas, algunas de las cuales podrían ser autógrafas, como las decoraciones florales que aparecen en la portada de *Amor con vista*, y otras que parecen haber sido añadidas por otra mano, como el perfil del busto – presumiblemente de Carlos V – que aparece en el folio 46v de *Carlos V en Francia*.²⁶ Si bien no se trata de un material muy abundante, entre las ilustraciones que decoraron los folios de las comedias destacan los esbozos que el dramaturgo solía incorporar al inicio de los actos, en la parte superior derecha, donde se representaban dos ángeles de perfil sujetando un cáliz. En su estudio sobre los autógrafos, Presotto (2000, 24) ya indicó que este símbolo eucarístico aparecía frecuentemente en las comedias escritas entre 1610 y 1617, y solía sustituir la numeración inicial del acto.



Figura 12. Lope de Vega, *El cardenal de Belén*. 1610. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 1r. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

Además de estas ilustraciones religiosas que no tenían ninguna vinculación con la escenificación de la obra, en los autógrafos encontramos dos dibujos que pueden tener cierta relevancia escénica. El primero de ellos (fig. 13), al que la crítica no ha prestado mucha atención, se encuentra en el margen del tercer acto de *El cuerdo loco*, justo al lado de la conversación que mantienen los personajes de Dinardo y Tancredo sobre la llegada del ejército albanoturco comandado por el conde Próspero:

- DINARDO A eso responde
 el pueblo que quiere entrar,
 porque si le entra y saquea,
 más querrán que muera Antonio
 que no que en eso se vea.
- TANCREDO (Ya parece que el Demonio
 esta gente señorea.)

26 Presotto (2000) da cuenta de las rúbricas y dibujos que aparecen en los manuscritos.

¿De suerte que a un hombre das
por la salud que este día
cobran por él los demás?
Esta misma profecía
de Cristo dijo Caifás.

Mas para mi pretensión,
¿qué me importa esta traición?
Yo mis manos lavar puedo (vv. 2290-304)

El dibujo se sitúa a la altura de los versos de Tancredo en los que se menciona al diablo («Ya parece que el Demonio | esta gente señorea»), pero su vinculación con el texto resulta compleja de descifrar. Se podría tratar de una representación del conde Próspero, que aparece mencionado en los versos inmediatamente anteriores, o del Sultán Bajá, general del ejército turco que se está acercando a la ciudad. Sin embargo, su localización y los pocos atributos que lleva (una especie de tridente y lo que interpretamos como unos cuernos en la cabeza) hace que nos inclinemos a pensar que estamos ante el dibujo del demonio.²⁷

De ser así, son varias las preguntas que nos podemos formular al respecto: ¿por qué se decidió incorporar la representación gráfica del diablo en este folio? ¿Fue obra de Lope o lo realizó una mano ajena en un momento posterior? ¿Tiene relación con la puesta en escena de la obra? A lo mejor en este punto de la comedia Lope había imaginado la aparición de esta imagen para hacer más evidente la vinculación del ejército turco-albanés con el infiel o quizá para reforzar los versos de Tancredo en los que precisamente recordaba que el diablo dominaba muchas veces las acciones de los hombres. ¿Y si no se trata de una indicación escénica y simplemente es un dibujo para decorar el manuscrito? Muchas son las preguntas que nos sugiere el esbozo, desde su significado hasta su autenticidad, pasando por su posible relevancia escénica, pero es poca la información de la que disponemos para ofrecer respuestas convincentes.

Más comentada y debatida ha sido la ilustración que aparece en el manuscrito de *El cardenal de Belén*, ya que en este caso no hay duda de que el esbozo es la representación gráfica de una acotación (fig. 14). Este dibujo ha llamado la atención de varios críticos y editores de la obra que han debatido principalmente sobre las características y el uso que se hizo del «monte» en los corrales de comedias del siglo XVII.²⁸ Lejos de entrar

27 Las reflexiones que se exponen en estas páginas son el resultado de haber visto el dibujo a través de una reproducción en microfilm del mismo. El autógrafo se conserva en los fondos de la biblioteca de la Melbury House, en Dorchester.

28 Al respecto, véanse los estudios de Varey (1988), Ruano de la Haza y Allen (1994, 419-26), Kenworthy (2002), Devos (2015) o Allen (2015). Para la reconstrucción de estos espacios lopescos en los corrales de comedias, véase Reyes Peña, Palacios 2017.

en este debate, lo que aquí nos interesa es tratar sobre la autenticidad de dicho dibujo,²⁹ ya que además de la mano de Lope, en el manuscrito han intervenido otras plumas: la de algún miembro de la compañía teatral que representó la obra, las de los censores que emitieron las licencias de representación o incluso la de un amanuense responsable de la preparación de la edición impresa.³⁰ El boceto aparece en el tercer acto de la comedia (f. 10v), inmediatamente después de la indicación escénica que reza: «Levántenle [a San Jerónimo] en alto y descúbrase una cortina en que se vean María y José y Niño, y por un lado del monte bajen pastores y por otro tres Reyes» (2480Acot).

La acotación indica que el protagonista, San Jerónimo, tenía que ser levantado para dejar paso a la escenificación de la visión que había tenido, tal y como se había descrito en los versos inmediatamente anteriores:

Vea yo al dulce Esposo,
y a la divina emperatriz del cielo,
al Niño Dios hermoso,
con el fuego de amor sufriendo el yelo,
y a pastores y reyes
besar el pie del Rey que al Sol dio leyes (vv. 2475-80)

Mas allá de las cuestiones escenográficas, el dibujo plantea una serie de dudas acerca de su autenticidad. ¿Se trata de un esbozo autógrafo o fue realizado por otra mano, quizá vinculada a la compañía teatral? Es verdad que tenemos una serie de elementos que parecen apuntar a la autoría lopesca, como la similitud que presentan las siluetas representadas con los símbolos eucarísticos de los ángeles y el cáliz o el color de la tinta, próximo al de la acotación, pero no son elementos que nos permitan afirmarlo con seguridad. Además, incluso si pudiéramos atestiguar que el dibujo es autógrafo, tampoco sabríamos si el dramaturgo lo realizó en el mismo momento de redacción de la comedia o si tuvo que volver al fragmento en un momento posterior, quizá después del requerimiento de un autor de comedias, para aclarar cómo tenía que ser la puesta en escena.

Es posible disipar estas y otras dudas con la información que nos ofrece la fotografía hiperespectral. Esta técnica permite recuperar virtualmente la lectura de fragmentos de texto que *a priori* eran ininteligibles, determi-

29 A pesar de ello, algunos investigadores no ponen en cuestión la autoría lopesca del dibujo, como es el caso de Kenworthy (2002, 272): «Lope's sketch, drawn to illustrate a stage direction which calls for two montes is reproduced in T. Earle Hamilton's 1948 edition of the autograph manuscript of *El cardenal de Belén*».

30 Como ya indicaron Aragone Terni (1957, 26) y posteriormente Fernández Rodríguez (2014a), determinadas marcas del autógrafo permiten afirmar que fue utilizado como original de imprenta para la edición de la *Parte XIII*.

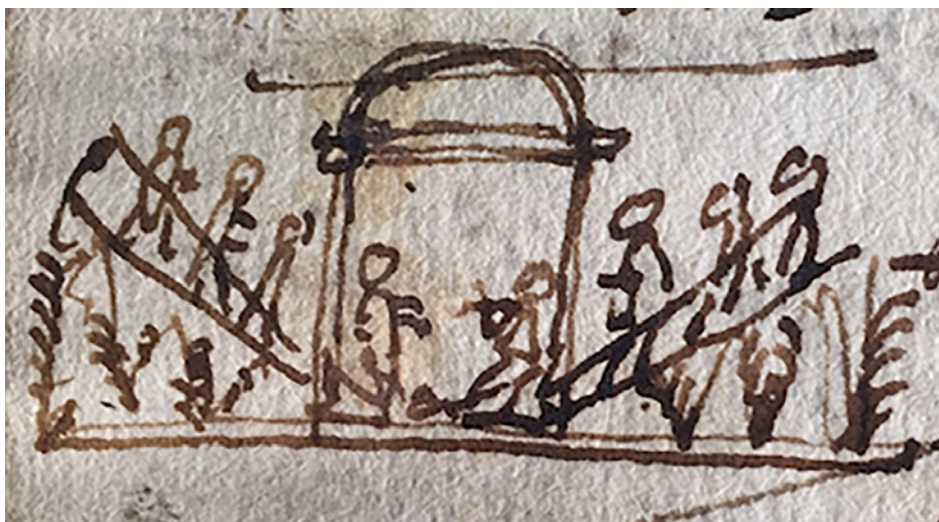
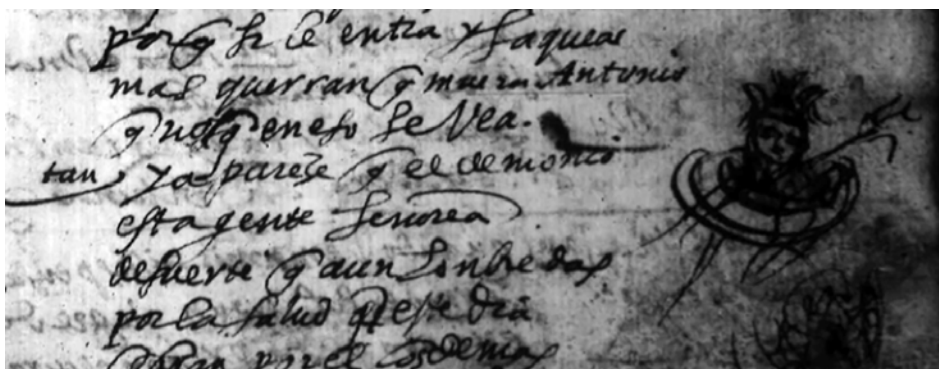


Figura 13. Lope de Vega, *El cuerdo loco*. 1602. Manuscrito autógrafo, acto III, f. 3v. Dorchester, Melbury House

Figura 14. Lope de Vega, *El cardenal de Belén*. 1610. Manuscrito autógrafo, acto III, f. 10v. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

nar distintas fases de reescritura y, gracias al análisis espectrográfico de tintas, detectar las similitudes o diferencias de las intervenciones través del análisis de la composición del pigmento que se ha empleado.³¹ Después de analizar este folio del manuscrito con la técnica hiperespectral, el análisis espectrográfico de tintas confirma que las características de la tinta con la que se hizo el dibujo son prácticamente idénticas a las de la tinta que se utilizó para realizar la acotación.³² Esto significa, en primer lugar, que el dibujo es autógrafo, que salió de la pluma de Lope, y, en segundo lugar, que el dramaturgo lo realizó en el mismo momento de redacción de la obra. Es muy posible, pues, que Lope quisiera dejar claro al futuro autor de comedias cómo tenía que representar esta escena, ya que seguramente la aparición del monte suscitaba varias dudas.

A pesar de que son muchos los aspectos de las acotaciones que quedan por indagar en las comedias autógrafas de Lope de Vega, el presente trabajo ha intentado mostrar algunas consideraciones sobre las mismas. El análisis completo del corpus de manuscritos conservados ofrecerá un panorama mucho más amplio y fiel del *usus scribendi* de Lope y del proceso de composición del teatro áureo, que además de resolver gran parte de las incógnitas actuales, resultará de gran utilidad para investigadores y editores de las obras del Fénix.

31 Se trata de una tecnología no destructiva ni intrusiva que permite la recuperación visual de textos ilegibles y que ofrece información adicional que es imperceptible al ojo humano. Este tipo de fotografía captura la imagen en varias bandas espectrales estrechas a lo largo de un amplio rango espectral, que suele estar comprendido entre los 400nm (ultravioleta) y los 1500nm (infrarrojo cercano), de manera que por cada imagen tomada de un manuscrito, la cámara hiperespectral captura una gran cantidad de fotografías, cada una de las cuales es sensible solo a una determinada longitud de onda. Estas fotografías son diferentes entre sí porque cada materia reacciona de manera diferente a la vibración luminosa, de forma que un texto que puede estar oscurecido por una mancha resulta legible en una determinada banda del espectro.

32 Aprovecho para agradecer aquí la amabilidad y disponibilidad de Lorenzo Marchesini y Simone Paziani, expertos de Bruker Italia y LOT-QuantumDesign, además de la inestimable cortesía de la jefa de reproducción de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, Eugenia Antonucci. Para la realización de las fotografías, se utilizó una cámara hiperespectral portátil Specim IQ.

Bibliografía

- Allen, John Jay (2015). *La piedra rosetta del teatro comercial europeo. El Teatro Cervantes de Alcalá de Henares*. Madrid; Frankfurt am Main: TC/12; Iberoamericana; Vervuert, 15-27.
- Aragone Terni, Elisa (ed.) (1957). *Vega, Lope de: El cardenal de Belén*. Zaragoza: Ebro.
- Aragüés, José (ed.) (2016). «Vega, Lope de: *La hermosa Ester*». Sánchez Laílla, Luis (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-269.
- Arata, Stefano (1989). *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*. Pisa: Giardini.
- Arata, Stefano (1996). «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)». *Anuario Lope de Vega*, 2, 7-23.
- Crivellari, Daniele (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Crivellari, Daniele (2015). «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: Barlaán y Josafat». *Revista de Literatura*, 77(153), 75-91.
- Devos, Brent W. (2015). «Evidence Regarding the “Monte” Stage Piece in “Corral” Theatres of the Seventeenth Century». *Bulletin of the Comediantes*, 67(2), 101-12.
- Dixon, Victor (1996). «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias». *Anuario Lope de Vega*, 2, 45-63.
- Dixon, Victor (1997). «Tres textos tempranos de La dama boba de Lope». *Anuario Lope de Vega*, 3, 51-65. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-textos-tempranos-de-la-dama-boba-de-lope-0/html/> (2018-10-17).
- Fernández Rodríguez, Natalia (2014a). «La *Trecena Parte*: historia editorial». Fernández Rodríguez, Natalia (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 1-37.
- Fernández Rodríguez, Natalia (ed.) (2014b). «Vega, Lope de: *El cardenal de Belén*». Fernández Rodríguez, Natalia (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 845-1010.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo (2015). *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- Iglesias Feijoo, Luis (2013). «La única edición de las *Seis comedias de Lope de Vega* (Lisboa, 1603)». *Bulletin of Spanish Studies*, 90(4-5), 719-34.
- Kenworthy, Patricia (2002). «Lope de Vega’s Drawing of the “Monte” Stage set». *Bulletin of the Comediantes*, 54(2), 271-85.
- Moll, Jaime (1995). «Los editores de Lope de Vega». *Edad de Oro*, 14, 213-22.

- Morrás, María; Pontón, Gonzalo (1995). «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 75-117.
- Poesse, Walter (1949). *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope De Vega*. New York: Haskell House Publishers.
- Pontón, Gonzalo (2017). «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)». *Arte Nuevo*, 4, 555-649.
- Presotto, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Rodríguez García, Eva (2014). *La puesta en escena de Lope de Vega* [tesis doctoral]. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Reyes Peña, Mercedes de los; Palacios, Vicente (2017). «Lope y las tramoyas. Reconstrucción virtual en el Corral de la Montería de diversos tipos de maquinaria escénica utilizados por el Fénix en sus comedias escritas para o representadas en corrales». Ferrer Valls, Teresa (ed.), *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (I). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. Valencia, 82-137. Colección Anejos de Diablotexto Digital.
- Ruano de la Haza, José María; Allen, John J. (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Castalia: Madrid.
- Varey, John E. (1988). «‘Sale en lo alto de un monte’: un problema escenográfico». Flasche, Hans (ed.), *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano*. Stuttgart: Franz Steiner, 162-72.
- Vega García-Luengos, Germán (2010). «Sobre la identidad de las partes de comedias». *Criticón*, 108, 57-78.
- Vega, Lope de (1957). *El cardenal de Belén*. Véase Aragone Terni 1957.
- Vega, Lope de (2014). *El cardenal de Belén*. Véase Fernández Rodríguez 2014b.
- Vega, Lope de (2016). *La hermosa Ester*. Véase Aragüés 2016.

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)

editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Las *Comedias escogidas* de Lope de Vega por Juan Eugenio Hartzenbusch Editar y reescribir

Miguel Ángel Lama
(Universidad de Extremadura, España)

Abstract This essay discusses one of the aspects related to the interliminars of the edition of Lope de Vega's comedies undertaken by Juan Eugenio Hartzenbusch, an edition that is still highly valuable to the modern critic. The reading that the 19th-century scholar did for the edition of the «Biblioteca de Autores Españoles» proved to be an interesting proposal of dramatic interpretation of classic Spanish theatre.

Sumario 1 Preliminar. – 2 De estructura dramática. – 3 De acotaciones.

Keywords Lope de Vega. Juan Eugenio Hartzenbusch. Theatre.

1 Preliminar

Cuando Juan Eugenio Hartzenbusch emprendió la edición de las *Comedias escogidas* de Lope de Vega en la sin par colección Biblioteca de Autores Españoles (BAE) de Manuel Rivadeneyra y Buenaventura Carlos Aribau, ya había editado en esa misma serie a Tirso de Molina (1848), a Calderón de la Barca (1848, 1849 y 1850) y a Juan Ruiz de Alarcón (1852). Y, por supuesto, ya era el autor conocido de dramas románticos como *Los amantes de Teruel*, estrenado en 1837, o comedias de magia como *La redoma encantada*, de 1839, o *Los polvos de la Madre Celestina*, de 1840. Sin embargo, es probable que el reconocimiento de este escritor se haya desviado en las historias de la literatura hacia su faceta como poeta y dramaturgo, cuando su relevancia se encuentra en otro apartado de los anales del conocimiento filológico. Con razón escribió Francisco Rico (2008, 209) que si hubiera que resumir la personalidad intelectual de Hartzenbusch «con una sola palabra, tal vez *refundidor* le convendría más que *creador*», por su extraordinaria labor como editor de los clásicos. A pesar de sus errores, de sus invenciones y añadidos, de sus vacilaciones entre su condición de autor, de refundidor y de editor, de su mejorable disciplina filológica, la labor de Hartzenbusch fue encomiable y merece

que la crítica moderna colabore con todos sus medios en limpiar la leyenda negra que la ha perseguido, como también señaló Rico (2008, 209), para el que la «actitud última que los ocasionó [sus desaciertos] sí era y es sustancialmente acertada». Una crítica moderna que tiene nombres de buenos editores del teatro de Lope de Vega o Tirso de Molina, como Germán Vega García-Luengos, que consideró en su excelente estudio que

la recuperación textual contemporánea del teatro clásico español tuvo en Hartzenbusch su puerta principal; por cantidad, sin ninguna duda, y por calidad, si se mide con la vara de su época. (2008, 124)

o como Xavier Fernández, para quien el

único defecto de que se le acusa es el de haberse excedido a veces en su noble afán de hacer legible e inteligible el texto evidentemente viciado de algunas ediciones príncipe. Esto, sin embargo, no justifica la actitud injusta de algunos editores y críticos contemporáneos al poner en la picota, y hasta en el ridículo la labor sólida, admirable y válida, en su mayor parte, de este egregio varón. (1991, 1: 6-7)

Esa faceta restauradora del teatro clásico español de Juan Eugenio Hartzenbusch fue estudiada muy documentadamente por Germán Vega García-Luengos (2008) en el trabajo aludido, que también trató los antecedentes de las refundiciones de textos como *Los empeños de un acaso*, de Calderón o de *El amo criado*, de Rojas Zorrilla, a las que siguieron numerosas propuestas de dramaturgia que el autor madrileño dispuso entre 1831 y 1860, reseñadas por su hijo en su notable *Bibliografía* (Hartzenbusch 1900). Y quizá no sea ocioso recordar que su obra original más conocida, *Los amantes de Teruel*, fue sometida por su autor a varias *refundiciones* desde su primera publicación en 1836 – el estreno fue al año siguiente –, en 1849, en 1850, y en 1858, en un caso eminente de revisión textual. Por consiguiente, estamos ante una figura cuyo valor principal y más dilatada tarea está en la lectura e interpretación de textos – incluyendo los propios –, y en su posterior edición.

La base del presente trabajo se encuentra en los cuatro tomos – XXIV, XXXIV, XLI y LII – de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra que contienen las *Comedias escogidas* de Lope de Vega, editadas entre 1853 y 1860 por Juan Eugenio Hartzenbusch, el escritor madrileño nacido en septiembre de 1806 y muerto en agosto de 1880. Son los ítems de Vega Carpio (1853, 1855, 1857 y 1860) que se recogen en la bibliografía final, cuyo contenido se detalla en el Apéndice I, y a los que reiteradamente se hará referencia a lo largo de estas páginas. Con anterioridad, Hartzenbusch, y también antes de que apareciesen sus principales ediciones ya citadas de Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Ruiz de Alarcón, publicó en el se-

manario *El Laberinto*, el 13 de octubre de 1845, un artículo titulado «Bases propuestas por el señor don J.E. Hartzenbusch y aprobadas por la Sección de Literatura para formar los juicios críticos de Lope de Vega», en el que mostró su preocupación por editar y reivindicar convenientemente al Fénix.

Es obligación del poeta pintar al hombre – escribió –; el poeta dramático que aspire a dejar memoria de sí, necesita principalmente pintar al hombre de su país y de su tiempo. Necesita reflejar, representar, trasladar viva a la escena la sociedad de que forma parte, o por lo menos los rasgos más notables que la distinguen. (Hartzenbusch 1845, 382c)

Por eso nuestro dramaturgo refundidor consideró a Lope de Vega el creador de nuestro teatro, el que introdujo el orden en nuestro teatro; por eso le interesó tanto la inmensa producción del Fénix – «mil y quinientas comedias», contabiliza (Hartzenbusch 1853, VI) – que él dividió en cuatro grupos: comedias de enredo y de costumbres – que comprenden las de capa y espada y las palaciegas –; comedias de carácter; históricas, heroicas y mitológicas; y, por último, comedias de santos o religiosas. Y por eso se propuso establecer unas bases para su estudio y su edición, antes de que él mismo comenzase con la tarea de publicar más de un centenar de comedias de Lope de Vega en la colección de Rivadeneyra. Esos fundamentos los distinguió en varias categorías, como la condena, en lo moral, de acciones o situaciones, comparando siempre entre las costumbres antiguas y las de su momento presente; o, en el arte, la censura de toda falta de carácter y la indicación de los anacronismos; en el lenguaje, con observaciones sobre giros y voces desusadas; así como en la versificación con notas sobre los modos métricos de nuestros antiguos; y en la historia teatral, la indicación, cuando se pueda, de la época en que fue escrita la obra. Concluía Hartzenbusch:

Por último, siendo el objeto de la reimpresión de las comedias de Lope levantar un monumento al autor y dar a la España una obra útil, el examen de cada comedia girará sobre estos dos puntos: manifestar las principales bellezas de la obra, para que el lector las comprenda y admire: manifestar los principales defectos, para que el escritor dramático no incurra en ellos; tener presente la época de Lope, para excusar todo lo que no pudo ser mejor en su tiempo, y tener presente la época en que vivimos, para no autorizar con el ejemplo de Lope imitaciones que pudieran hacerse de sus desaciertos. (1845, 383b)

Estamos, pues, ante alguien con una visión muy especial para la edición y divulgación de los grandes textos clásicos de nuestra literatura teatral, que explicó más técnicamente desde la perspectiva ecdótica en el primer antecedente de edición en la BAE de esta selección de comedias lopescas. Fue en el quinto tomo de la Biblioteca, el de las *Comedias escogidas* de Tirso

de Molina, en cuyo «Prólogo del colector» Hartzenbusch (1984) expuso sus principales criterios a la hora de abordar la publicación de aquellos dramaturgos del Siglo de Oro, de tal forma que, posteriormente, como ocurrió en el caso de las comedias de Lope, no le fuera necesario repetir sus principios editoriales, entre los que nos interesan aquí especialmente dos: la división de los actos en escenas y la modificación o adaptación de los interliminares – siguiendo a Spang (1987, 331-2) –, y, principalmente, de las acotaciones, aspectos íntimamente unidos y relacionados que separamos aquí por razones de orden en la exposición.

De «grave equívoco en la edición del teatro áureo» habló Lara Garrido (2010, 500) al tratar los trabajos editoriales de Hartzenbusch en la BAE, «meritorios por otros conceptos», y la decisión de dividir los actos o jornadas en lo que consideró «una errónea lectura escenotécnica de las más importantes obras dramáticas del Siglo de Oro», que obligó

a ser imaginadas funcionando no con el sistema dúctil y en gran medida de redimensiones hacia espacios dramáticos cuasi infinitos propias del corral de comedias, sino con el más mecánico cambio de lugares escénicos que exigía la embocadura del teatro romántico. (Lara Garrido 2010, 500)

En definitiva, lo que el autor decimonónico hizo fue imaginarse una puesta en escena de su tiempo, alejada de las pautas del espacio de los corrales de la época de Lope, y propició, en palabras de Lara Garrido (2010, 501)

una sorda polémica que constituye uno de esos detalles determinantes para una arqueología crítica que se niega a considerar la historia de la recepción de los clásicos como un proceso puramente progresante.

El estudioso de esa arqueología crítica sobre la Biblioteca de Autores Españoles avisaba sobre que el análisis de ese detalle daría materia para un ensayo particular que es el que ahora abordamos, aunque sea someramente. Y, además, recordaba el contrapunto de un Mesonero Romanos que se desmarcaba en su recuperación de autores como Miguel Sánchez «El Divino», Gaspar Aguilar, Andrés de Claramonte o Guillén de Castro, entre otros, en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, de los planteamientos editoriales de Hartzenbusch en sus ediciones. En 1857, cuando ya habían aparecido tres de los cuatro volúmenes de las comedias de Lope con la división de los actos en escenas, «El Curioso Parlante» prefirió no tocar en este punto los textos originales con las siguientes palabras como descargo:

Respecto a la división y numeración de las escenas, señalando los interlocutores al principio de cada una, y a los cambios de decoración, me ha parecido conveniente dejarlo sin declarar, como está en los originales, por no alterar en nada la fisonomía especial de estos dramas.

Podrá ser esto mal hecho; pero aún me pareció peor el meter la mano en la obra de autores tan distantes de nosotros, para adicionar, pulir y recortar un cuadro que salió de sus manos en su respetable sencillez; y luego que, para adivinarles o entenderles en este punto, no creo menos perspicaz al lector del siglo actual que lo fueron los de los siglos XVI y XVII. (Mesonero Romanos 1857, XIV)

Bien distinta actitud, pues, que la intervención llevada a cabo por don Juan Eugenio en ciento tres de los ciento doce textos teatrales que recogerá en las *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, manipulación que había justificado al editar a Tirso de Molina porque, decía, indicar

a cada entrada o salida de un interlocutor los nombres de los que hablaban antes que él viniera, o siguen hablando después que se retira, sirve a la memoria, facilita la inteligencia del drama, da belleza al libro, descanso y recreo a los ojos del que lee. (Hartzenbusch 1848, ix)

Son razones de peso para alguien que, obviamente, está pensando, en una primera instancia, en cómo dar el texto para que sea leído; que se está planteando cómo editar un texto teatral, con sus características particulares; y que, en este punto, no es el primero en hacerlo, pues contaba con el precedente de Eugenio de Ochoa (1838) cuando publicó el teatro escogido de Lope. Por otro lado, va a justificar que el editor marque los diferentes sitios donde pasa la acción cuando esto no está indicado, porque - dice -

incomoda ir leyendo a veces versos y versos sin saber a qué pueblo nos conduce el autor, ni si nos tiene bajo de techado o a cielo abierto, en calle, en jardín, en alcázar o calabozo. No a todos los lectores consta que en el siglo XVII se representaba en nuestros *corrales* una gran parte de las comedias, sin más decoración que unas cortinas y un dosel, dejando a los lados las aberturas necesarias, que llamaban *puertas*, para que entraran y salieran los cómicos. Aquellos cortinajes representaban la villa y el campo, los árboles y los muros, lo cerrado y lo abierto, siendo común leer en los dramas impresos acotaciones parecidas a esta: *Salen por una puerta el Rey, el Infante y acompañamiento, y por otra el Emperador, la Princesa y su corte, todos de caza*. Creía el lector al pronto que aquellas personas aparecían en un salón de palacio, y más adelante venía en conocimiento de que habiendo salido todos a una batida, se encontraban en medio de un campo tan raso como los llanos de Arganda. (Hartzenbusch 1848, ix)

Pero, como veremos, la intención de Hartzenbusch va a ir más allá de la *dispositio* y del acto de lectura, y llegará en ocasiones a propuestas de dramaturgia desde la visión de un autor del siglo XIX. Por eso son importantes

las indicaciones que hace en el prólogo a las comedias de Tirso de Molina y que no repetirá en las sucesivas ediciones de otros autores, por su validez invariable para todos los casos. Uno de ellos, el de las comedias de Calderón de la Barca, contiene ejemplos concluyentes de esa «concepción teatral plena» que estudió Vega García-Luengos (2008, 174) en un Hartzenbusch que propuso soluciones escénicas del teatro áureo con mentalidad de dramaturgo romántico. De nuevo, y no por última vez, aprovechamos el extraordinario trabajo sobre la restauración del teatro clásico de este especialista para destacar algún ejemplo referido al autor de *La vida es sueño* de lo que más adelante podremos ver en su propuesta de edición de Lope sobre cómo Hartzenbusch, como editor, fue del texto al gesto.

Cuando Germán Vega García-Luengos estudia las notas del dramaturgo del XIX a sus ediciones calderonianas, repara en una de las más extensas, la que se pone a un momento de la escena octava de la primera jornada de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, y en la que se observa claramente esta disposición del editor:

Lo que va de esta escena hasta aquí, y este juego de teatro, se comprenden fácilmente, suponiendo puesta la decoración como vamos a decir. En el proscenio, a la izquierda del espectador, la entrada a la gruta; en el medio del tablado un grupo aislado, de matas espesas y árboles, que formen como una pared, principiando a cierta distancia del proscenio; el fondo y costados del teatro, de monte. Así, quedando libre el proscenio, vendría a quedar más arriba el teatro, dividido en dos. Heraclio y Cintia estarían en la una división, sin ver ni oír a Leonido y Libia, que estarían en la otra. Heraclio y Leonido su [*sic*] retirarían por los costados del teatro a detener a los que venían; Cintia entonces pasaría por el proscenio al sitio donde estuvieron Libia y Leonido, y Libia, al mismo tiempo, pasaría por el fondo del teatro al paraje donde se habían hablado Heraclio y Cintia. Retrocediendo en esto Leonido y Heraclio, cada uno por donde se fue, no podían menos de hallar a Cintia en lugar de Libia y a Libia en lugar de la reina. (Calderón de la Barca 1850, 55)

Remitimos a los comentarios de Vega García-Luengos (2008, 174-6) sobre esa nota y sobre otros apuntes en *Las armas de la hermosura*, *Las cadenas del demonio* o *Mujer, llora y vencerás*, entre otras obras, y recordamos ese ejemplo citado como un complemento a lo que más abajo podremos comprobar de manera más sistemática en la actuación de Hartzenbusch sobre el teatro del Fénix.

Por otra parte, aquí no vamos a atender a la notable vertiente de crítico textual de don Juan Eugenio, cuyas lecturas *ope ingenii* y *ope codicum* han sido destacadas por acertadas por muchos editores posteriores, como el citado Germán Vega (2008, 142-3), como Judith Farré Vidal (2012) en su edición de *El príncipe perfeto* – pieza que Hartzenbusch incluye en el último

de los volúmenes de su antología y que es un buen ejemplo de recomposición de un texto -, o como José Javier Rodríguez (2016, 101), que conceptúa la de *La malcasada* de «edición muy cuidada»; sino de reivindicar a quien, con un admirado respeto por la obra de Lope, propone una lectura más cómoda, con la mejor de las intenciones, a un lector contemporáneo; y casi como un primer paso para insinuar también un modo de representación, una puesta en escena del gran genio que fue Lope de Vega.

2 De estructura dramática

Volviendo a la «lectura escenotécnica» de la que habló Lara Garrido en su trabajo, ya hemos dicho que fue masiva en relación con el *corpus* total de la colección. Del primer volumen, solo *El verdadero amante* y *El castigo sin venganza* carecen de división de los actos en escenas, y el motivo de esta indulgencia en lo referido a la primera comedia lo expuso Hartzenbusch en la nota que añadió al final de la dedicatoria del autor a su hijo Lope:

NOTA. Esta pastoral de *El verdadero Amante*, por ser el primer drama de Lope incluido en nuestra colección, se reimprime sin división de escenas, para que vean los lectores de la Biblioteca en qué forma publicó el autor sus comedias. (Vega Carpio 1853, 2)

En cuanto a *El castigo sin venganza*, también el editor consideró necesario avisar en una nota al pie que no se dividía la pieza en unidades menores, «respetando el estilo español esta vez» (Vega Carpio 1853, 567), aunque sí se indicaban los sitios en los que pasa la acción. Sobre ambos escolios hizo Germán Vega estas precisas consideraciones que recogemos:

De tales precisiones se deducen varios asuntos de interés. Por un lado, el reiterado afán del editor por que el lector conecte de alguna manera con las copias de la época. Por otro, la denominación de «estilo español», que es novedad en Hartzenbusch. Y aún más novedad e importancia tiene la tercera cuestión: la presentación de un nuevo formato, consistente en no segmentar las escenas pero sí señalar los espacios. Sería, pues, una fórmula de compromiso que parece que fue la que al fin convenció, ya que la utilizaría en las dos únicas ediciones de teatro clásico que publicó, en lo que alcanzo, con posterioridad a los tomos de la BAE. (Vega García-Luengos 2008, 142-3)

Es decir, *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, publicada en 1861, y *La vida es sueño*, de Calderón, que apareció, con la biografía del autor escrita por Cayetano Alberto de la Barrera, en 1872.

Ninguna de las veintiocho piezas incluidas en el volumen segundo de la edición de las *Comedias escogidas* se libró de la actuación de Hartzenbusch sobre su estructura dramática; mientras que en el volumen siguiente los títulos de *La campana de Aragón*, *La buena guarda*, *Los novios de Hornachuelos* - atribuida a Lope; pero de Vélez de Guevara - y *El cardenal de Belén*, se publicaron sin división, y sin indicación alguna salvo en la primera de las obras, en la que la inicial y única nota al texto recuerda: «Se reimprime esta comedia sin dividirla en escenas» (Vega Carpio 1857, 37). Finalmente, el editor decimonónico, casi como si fuese un colofón explicativo que quizá retomara la justificación de no aplicar el criterio de segmentación que puso en *El verdadero amante*, avisa para las dos últimas comedias de la colectánea, *El Marqués de las Navas* y *San Diego de Alcalá*: «Esta comedia y la siguiente, últimas de la Colección, se reimprimen sin división de escenas» (Vega Carpio 1860, 499). En total, de las ciento doce comedias - si incluimos la que se publicó en este último volumen como apéndice primero, *El mejor amigo el muerto*, obra de tres ingenios (Belmonte Bermúdez, Rojas Zorrilla y Calderón) -, son editadas según el «estilo español» del que habló Hartzenbusch nueve piezas, que quedan como una representación o muestra de una fórmula que, en ese momento, él prefiere dejar como tal, en un conjunto de propuestas muy mayoritarias de reestructuración de las comedias lopescas.

En el Apéndice II que cierra este trabajo se detalla la partición de cada una de las comedias recogidas en los cuatro volúmenes, que no afecta a las nueve obras mencionadas, incluyendo también otra de las piezas que edita Hartzenbusch - anotará al final de ese tomo segundo que una vez impreso este supo de la autoría gracias a Agustín Durán - y que no es de Lope de Vega, sino de Juan Bautista Villegas, *La despreciada querida*.

3 De acotaciones

Este aspecto de la apariencia estructural de las comedias de Lope, según la edición de Juan Eugenio Hartzenbusch que estamos estudiando, está vinculado al otro elemento significativo de la intervención del editor sobre el texto teatral, el de las acotaciones. La lectura que el editor realiza de algunas acotaciones del texto implica la creación de otros interliminares como la indicación de la escena, lo que se produce unas veces como sustitución y otras como adición. El primer caso es claro y es el más obvio: se elimina la acotación del original y se sustituye por los interliminares de «Escena» y su número, y, debajo, la identificación de los intervinientes. Pondremos algunos ejemplos dispuestos en tabla con la lección del texto lopesco, a partir de las ediciones del proyecto PROLOPE, seguida de la intervención de Hartzenbusch en la Biblioteca de Autores Españoles, más el título de la comedia, el acto y la página de la edición moderna y la

localización en la edición del siglo XIX, identificada - en consonancia con los criterios de las ediciones del proyecto - con la abreviatura *Har*, con indicación de página y columna (a, b, c).

PROLOPE	Har	En
<i>Salen Beltrán, Florencio y Julio</i>	ESCENA I FLORENCIO, JULIO, BELTRÁN	<i>La noche toledana</i> , III, 158 <i>Har</i> , I, 217b
<i>Sale Julio con el güésped</i>	ESCENA II EL HUÉSPED, JULIO.— FLORENCIO, BELTRÁN	<i>La noche toledana</i> , III, 159 <i>Har</i> , I, 217b
<i>Salen el conde Federico y Leonido, criado</i>	Calle ESCENA PRIMERA EL CONDE FEDERICO, LEONIDO	<i>El perro del hortelano</i> , II, 159 <i>Har</i> , I, 348b
<i>Sale Alejandro</i>	ESCENA IV ALEJANDRO, LISARDO	<i>La vengadora de las mujeres</i> , II, 471 <i>Har</i> , III, 515c

La obviada de esta intervención del editor hace innecesario sumar más ejemplos, y puede bastar esta mínima muestra casi como epígrafe del primer caso de la tipología que pretendemos presentar en estas páginas. Un primer caso que suele darse al comienzo de cada acto, cuando no hay movimiento de personajes o este se ha dado durante las réplicas. Así ocurre en el segundo ejemplo de *La noche toledana*, cuando Julio, que se ha ausentado en la escena anterior, vuelve en la siguiente con el huésped.

Pero la adición de una escena a una acotación indicativa del movimiento de un personaje es la más numerosa, y es la prueba de la lectura que el editor decimonónico hace sobre el texto de Lope, como él dijo, para facilitar la inteligencia del drama, dar belleza al libro y «descanso a los ojos del que lee» (Hartzenbusch 1848, ix). Todas estas escenas *interiores* vienen precedidas por una acotación, que Hartzenbusch mantiene, claro está, para convertirla en escena menor o de personaje. Ponemos algunos ejemplos de esta intervención sobre el texto barroco:

PROLOPE	Har	En
<i>Salen Lisardo y Riselo</i>	Calle ESCENA PRIMERA LISARDO, RISELO	<i>El acero de Madrid</i> , I, 297 <i>Har</i> , I, 365a
<i>Salen Belisa y Teodora con mantos. La Teodora es tía de Belisa y ha de traer un hábito de beata, manga en punta, con una imagen de la Concepción en el escapulario</i>	ESCENA II BELISA Y TEODORA, con mantos.— DICHOS	<i>El acero de Madrid</i> , I, 299 <i>Har</i> , I, 365a

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), 117-146

Vanse	(Vanse las dos) ESCENA III LISARDO, RISELO	<i>El acero de Madrid</i> , I, 303 <i>Har</i> , I, 365c
Vanse Augusto, Alejandro y los criados	(Vanse Alejandro, Augusto y los dos criados) ESCENA VI LISARDO, OTAVIO	<i>La vengadora de las mujeres</i> , I, 441 <i>Har</i> , III, 515c

Los ejemplos de *El acero de Madrid* son consecutivos para que se comprueben diferentes tipos de modificaciones, y el caso curioso, casi inverso en lo que nos ocupa, de una didascalia más extensa y detallada que se simplifica en *Har*. Lo que vemos en los ejemplos de la escena tercera del primer acto de *El acero de Madrid* y en la escena cuarta del acto primero de *La vengadora de las mujeres* es el procedimiento elemental, no de sustitución de la acotación original, sino de conservación con alguna leve modificación y de inclusión del interliminar que distingue nueva escena.

En la siguiente tabla puede verse la adaptación de un acto completo, el primero de *El ausente en el lugar*:

PROLOPE	<i>Har</i>	En
	La escena es en Toledo	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 435 <i>Har</i> , I, 249a
ACTO PRIMERO	ACTO PRIMERO	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 435 <i>Har</i> , I, 249a
<i>Salen Elisa y Laurencia, damas; Paula y Sabina, criadas, todas con mantos, de una iglesia, con dos escuderos delante</i>	Calle ESCENA PRIMERA ELISA, LAURENCIA, PAULA y SABINA, con mantos; MAESE JUAN y MARQUINA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 435 <i>Har</i> , I, 249a
<i>Las criadas aparte</i>	(Bajan la voz) (A Sabina)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 435 <i>Har</i> , I, 249a
<i>Los escuderos aparte</i>	(Bajan la voz) (A Marquina)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 437 <i>Har</i> , I, 249c
	(Vanse Elisa, Paula y Marquina)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 437 <i>Har</i> , I, 250b
<i>Salen Feliciano, caballero, y Fisberto, criado</i>	ESCENA II FELICIANO, FISBERTO.— LAURENCIA, SABINA, MAESE JUAN	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 439 <i>Har</i> , I, 250b
¿Llegaste a buena ocasión?	FISBERTO (Ap. a Feliciano) Llegaste a buena ocasión.	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 439 <i>Har</i> , I, 250b
<i>Vanse Laurencia, Sabina y el escudero</i>	(Vanse Laurencia, Sabina y Maese Juan)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 440 <i>Har</i> , I, 250c

PROLOPE	Har	En
	ESCENA III Feliciano, Fisberto	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 440 <i>Har</i> , I, 250c
<i>Entran Carlos, caballero, y Esteban, lacayo</i>	ESCENA IV CARLOS y ESTEBAN, <i>quedándose distantes de FELICIANO y FISBERTO</i>	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 441 <i>Har</i> , I, 251a
<i>Váyanse</i>	<i>(Vanse Feliciano y Fisberto)</i>	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 443 <i>Har</i> , I, 251c
	ESCENA V CARLOS, ESTEBAN	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 443 <i>Har</i> , I, 251c
<i>Sale Aurelio, viejo, y Octavio, su hijo</i>	ESCENA VI AURELIO, OCTAVIO.—DICHOS	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 446 <i>Har</i> , I, 252b
<i>Vanse los dos</i>	<i>(Vanse Carlos y Esteban)</i>	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 447 <i>Har</i> , I, 252b
	ESCENA VII AURELIO, OCTAVIO	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 447 <i>Har</i> , I, 252b
<i>Éntrense, y salgan Elisa, Carlos, Paula y Esteban</i>	<i>(Vanse)</i> - Sala en casa de Aurelio ESCENA VIII ELISA, CARLOS, PAULA y ESTEBAN	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 449 <i>Har</i> , I, 253a
<i>Sale Marquina, que es Escudero 2</i>	ESCENA IX MARQUINA.—DICHOS	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 451 <i>Har</i> , I, 253c
ELISA ¿Quieres que le dé licencia?	ELISA <i>(A Carlos)</i> ¿Quieres que le dé licencia?	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 451 <i>Har</i> , I, 253c
ELISA Antes llama el paje; y tú, amigo, a prisa ponte detrás desta cama,	ELISA Antes llama El paje.—Y tú, amigo, aprisa, <i>(Vase Marquina)</i> Ponte detrás desta cama;	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 452 <i>Har</i> , I, 253c
<i>Escóndense, y entra Feliciano y Fisberto</i>	<i>(Escóndense Carlos y Esteban)</i> ESCENA X FELICIANO, FISBERTO, MARQUINA.—ELISA, PAULA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 452 <i>Har</i> , I, 254a
FELICIANO La mujer me abraza	FELICIANO <i>(Ap. a su criado)</i>	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 453 <i>Har</i> , I, 254b
FISBERTO ¿Quieres oír tres mil razones,	FISBERTO <i>(A Paula)</i> ¿Quieres oír tres mil razones?	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 453 <i>Har</i> , I, 254b
ELISA ¿Hay tan notable ocasión?	ELISA <i>(Ap.)</i> ¿Hay tan notable ocasión?	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254b
<i>Entren Aurelio y Octavio</i>	ESCENA XI AURELIO, OCTAVIO.—DICHOS	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254c
FELICIANO Vive Dios que soy perdido	FELICIANO <i>(Ap.)</i> ¡Vive Dios que soy perdido!	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254c

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), 117-146

PROLOPE	Har	En
AURELIO [...] ¿Qué hacéis aquí? FELICIANO Señor, quise... y llegando,	AURELIO [...] ¿Qué hacéis aquí? (A Feliciano) FELICIANO (<i>Turbado</i>) Señor... quise... y llegando...	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254c
ELISA ¿Hay tal desdicha?	ELISA (<i>Ap.</i>) ¿Hay tal desdicha!	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254c
OCTAVIO Vive el cielo,	OCTAVIO (<i>Ap.</i>) ¿Vive el cielo,	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 255a
FISBERTO ¿Que te casaste?	FISBERTO (<i>Ap. a su amo</i>) ¿Que te casaste?	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 456 <i>Har</i> , I, 255b
<i>Váyanse todos, queden Elisa y Paula, y salgan Carlos y Esteban</i>	(<i>Vanse Aurelio, Feliciano, Octavio, Fisberto y Marquina</i>) ESCENA XII CARLOS, ESTEBAN.—ELISA, PAULA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 456 <i>Har</i> , I, 255b
<i>Vase Carlos</i>	(<i>Vase</i>)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 459 <i>Har</i> , I, 256a
<i>Vase Esteban</i>	(<i>Vase</i>)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 460 <i>Har</i> , I, 256a
<i>Vase Paula</i>	(<i>Vase</i>) ESCENA XIII ELISA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 460 <i>Har</i> , I, 256a
<i>Éntrese, y salgan Laurencia y Sabina</i>	(<i>Vase</i>) - Sala en casa de Laurencia ESCENA XIV LAURENCIA y SABINA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 460 <i>Har</i> , I, 256a
<i>Entran Feliciano y Fisberto</i>	ESCENA XV FELICIANO, FISBERTO.—DICHAS	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 461 <i>Har</i> , I, 256b

En este acto de *El ausente en el lugar* puede constatarse otro de los criterios ya mencionados y que Juan Eugenio Hartzenbusch justificó en el prólogo de su edición de las *Comedias escogidas* de Tirso: la indicación del lugar de la acción dramática, cuya falta por lo general en las comedias editadas dificultaba, según él, la lectura y comprensión de los textos. En el caso de esta comedia de la *Parte IX* de las obras de Lope, está el interliniar que siempre abre la obra, con la localización general - «La escena es en Toledo» -, y la precisión sobre los cambios de lugar que se dan en el desarrollo de la acción de ese acto - la calle, la sala en casa de Aurelio o la sala en casa de Laurencia -, y que es otra de las intervenciones constantes del editor sobre el texto de Lope de Vega.

De todas las comedias de la colección de Hartzenbusch solo en seis casos no hay localización, y esos seis casos son de obras en las que tam-

poco hay segmentación en escenas, salvo en *El castigo sin venganza* («La escena es en Ferrara y otros puntos») y en *El Marqués de las Navas* («La acción pasa en Toledo y Madrid»). Ya habíamos visto que la voluntad del editor era con la primera comedia reimpressa, *El verdadero amante*, ofrecer a los lectores un ejemplo de cómo publicó el autor sus obras, de ahí que tampoco llevase una acotación inicial sobre el lugar en el que se desarrolla la acción. Así, además, lo declarará en una nota que pone a la tabla de personas de *San Diego de Alcalá*:

No se apuntan aquí, ni más adelante se expresan los distintos lugares en que pasa la acción, porque se reimprime la comedia como muestra de las ediciones antiguas. (Vega Carpio 1860, 515)

En el resto de obras sin ubicación - *La campana de Aragón*, *La buena guarda*, *Los novios de Hornachuelos* y *El cardenal de Belén* - el editor no considerará necesario aludir a que no aplica este criterio de intervención explicativa sobre los textos de Lope. Del tomo cuarto que se cierra con *San Diego de Alcalá* podemos extraer un listado como muestra de estos interliminares de encabezamiento de las piezas:

<i>Castelvines y Montesés</i>	La escena es en Verona, en Ferrara y en otros puntos
<i>El Alcalde Mayor</i>	La acción pasa en Toledo, en Salamanca y en Valladolid
<i>El servir con mala estrella</i>	La escena es en Toledo y fuera
<i>Servir a señor discreto</i>	La escena es en Sevilla, en Córdoba y Madrid
<i>El Príncipe perfecto, primera parte</i>	La acción pasa en Lisboa y en otros varios puntos
<i>El Príncipe perfecto, segunda parte</i>	La acción pasa en Lisboa y fuera
<i>La pobreza estimada</i>	La escena es en Valencia, Argel y otros puntos
<i>La obediencia laureada</i>	La acción pasa en Nápoles y en Bohemia
<i>El Hombre de bien</i>	La escena es en una ciudad de Dalmacia y en sus cercanías
<i>Virtud, pobreza y mujer</i>	La escena es en Toledo, en Madrid y en Tremecén
<i>Pobreza no es vileza</i>	La escena es en Bruselas y otros puntos
<i>El gran Duque de Moscovia</i>	La acción pasa en varios puntos de Rusia y Polonia
<i>Roma abrasada</i>	La acción pasa en Roma y en otros puntos
<i>Los ramilletes de Madrid</i>	La escena es en Madrid y otros puntos
<i>El Amigo hasta la muerte</i>	La escena es en Sevilla y Tetuán
<i>La inocente sangre</i>	La acción pasa en Palencia, Salamanca, Martos y otros puntos
<i>Don Juan de Castro, primera parte</i>	La acción pasa en España y en Inglaterra
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i>	La acción pasa en Inglaterra, en Irlanda y en Galicia
<i>Adonis y Venus</i>	La escena es en Arcadia y en Chipre
<i>Los Prados de León</i>	La escena es en León, en sus cercanías y en las de una aldea

<i>Mirad a quién alabáis</i>	La escena es en Nápoles, Milán y otros puntos
<i>La inocente Laura</i>	La escena es en Nápoles y otros puntos
<i>El Marqués de las Navas</i>	La acción pasa en Toledo y Madrid

Estas localizaciones son una de las principales pruebas de la voluntad de Hartzenbusch como editor para intervenir en el texto de Lope y facilitar así la comprensión del lector, con quien comparte algunos comentarios. En *El molino*, por ejemplo, «La escena es en España», y Hartzenbusch avisa en nota que «No se expresa en qué punto» (Vega Carpio 1853, 21, nota 1) y sobre la localización en el Piamonte de la acción de *Los embustes de Celauro*, dirá también al pie:

Así parece por unas expresiones que se hallan en el acto tercero; aunque de otras del primer acto pudiera inferirse que los principales personajes de la comedia son españoles. (Vega Carpio 1853, 89, nota 1)

En otras ocasiones es destacable la precisión con la que el editor señala los lugares, como en *El villano en su rincón* que sitúa en París y en una aldea a dos leguas, tal y como se infiere del monólogo de Juan en el acto I – «Nací en aquesta aldea, | dos leguas de la corte» (Vega Carpio 1855, 137) –, confirmando así la lectura generalizada que Hartzenbusch realiza en estas acotaciones de lugar a partir de las didascalias implícitas que están en el texto. Y aunque no estén, el editor sí detalla la ubicación, por ejemplo, de interiores en *La portuguesa y dicha del forastero*, cuya acción se desarrolla en Madrid y en Zaragoza, y en esta, en dos momentos (escenas XIX del segundo acto y V del tercero), en la antesala y en la sala de la casa de don Pedro. En *El mejor mozo de España*, declara Hartzenbusch cómo ha procedido, cuando el personaje de don Gutierre dice «Mira que voy tras ti; que solo quedo | a hablar al arzobispo de Toledo», para situar la escena novena del acto primero en una sala de su alcázar:

Por esta insegura indicación se dice en el encabezamiento de la escena ix que este cuadro de la comedia pasa en Toledo, aunque parece que el Rey se hallaba entonces en Madrid. Otras veces no indica Lope de manera alguna el lugar de la acción; y así, lo hemos señalado con arreglo a la historia. (Vega Carpio 1857, 614, nota 1)

Resulta también llamativo cómo Hartzenbusch, con la muy exigua información que ofrece el texto, reconstruye las localizaciones de actos y escenas, que a veces son numerosas, con interiores y exteriores, como ocurre en *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, cuya acción «pasa en varios puntos de Rusia y Polonia» y se concreta espacialmente en una

«Sala en el palacio del Duque Basilio», del comienzo del acto I; la «Sala de un castillo en que habita Lamberto» (escena XV); la vuelta al palacio del duque en la escena siguiente; la «Sala del castillo en que vive Demetrio» (escena XXI); la «Sala en casa de Lamberto» que abre el segundo acto; una «Sala en un palacio de los Duques de Moscovia» (escena IV); una «Galería abierta de un convento, la cual da a una huerta» (escena V); el campo de la novena escena de ese acto; la «Sala del palacio de Boris» (escena XVIII); la «Cocina del palacio del Conde Palatino» (escena XX); la «Sala del palacio del Conde» (escena XXV); para terminar en el último acto con la indicación del juego escénico de interior y exterior entre la sala del palacio del rey de Polonia, otra «Sala del palacio de Boris» (escena V); y la vista exterior desde el campo «del palacio del Rey de Polonia» (escena VI); a cuyo interior se vuelve en la novena escena hasta un total de seis mutaciones (Vega Carpio 1860, 255-77).

Arriba vimos un ejemplo en *El acero de Madrid* en el que la acotación del texto antiguo se simplifica en la reimpresión decimonónica, y a veces, cuando esto ocurre, nos encontramos, por el interés que para Hartzenbusch tiene esa información, una acotación original que se lleva a una nota al pie. Esto lo trata Germán Vega García-Luengos (2008, 195) en la tipología de las anotaciones que pone el autor de *La redoma encantada* a su florilegio con ejemplos extraídos de comedias como *El remedio en la desdicha*, *El piadoso veneciano* o *Los ramilletes de Madrid*. En la primera de ellas, Hartzenbusch convierte en notas dos acotaciones de Lope:

Todos con adargas, lanzas y acicates, lo mejor que puedan; que esta es la salida de importancia.

[...]

Con las lanzas y adargas se ha de hacer esta batalla de cinco contra uno, porque es cosa nueva. (Vega Carpio 1857, 145 nota 1; 146 nota 1)

Es decir, conserva el texto original que contiene una información que le parece importante, una vez que ha adaptado los movimientos de personajes a la segmentación a que somete las piezas. En el acto tercero, sin embargo, de *Los ramilletes de Madrid* adaptará la larga acotación del original:

PROLOPE	Har	En
<i>Si quisieren la podrán hacer, y dará una vuelta con las dos personas reales sentadas, y toda cubierta de árboles; la música saldrá de vizcaínos, y el baile de tres vizcaínas con panderos y un vizcaíno que las guíe.</i>	ESCENA VI Cruza el fondo del teatro, que es de mar, una barca enramada, en que van Los REYES; en tierra sale un gran número de GENTE y VIZCAÍNOS, que tocan, cantan y bailan.— MARCELO, LUCINDO	<i>Los ramilletes de Madrid</i> , III, 565 <i>Har</i> , IV, 318a

Además de estos ejemplos sobre la segmentación de los actos y la localización de la acción, mucho interés tienen también aquellas acotaciones en las que Hartzzenbusch se muestra como alguien que parece estar realizando una suerte de dirección de actores; y marca la situación precisa de cada personaje, unas veces añadiendo movimientos y detalles a la escueta indicación que se lee en el manuscrito o en la edición original, otras introduciendo la acotación que no existía en el original. En la obra citada *El gran duque de Moscovia*, cuando, al final del primer acto, Rodulfo llega con soldados a buscar a Demetrio al castillo en el que vive, pregunta a Lamberto por el niño y el caballero le indica que está «En esta cama acostado»; y el editor moderno añade lo que no está en el texto: «(Señalando una alcoba)» para acentuar la carga dramática del lance en el que sacrificará a César, su propio hijo (Vega Carpio 1860, 262). En *La pobreza estimada*, la acotación de Lope en la escena callejera del primer acto «Salen a la ventana Risela, Dorotea y Isabel» pareció insuficiente a Hartzzenbusch, que consideró necesario dibujar al lector la escena y la colocación de los personajes: «Dorotea, Risela e Isabel, a una ventana. Leonido, Felisardo, Tancredo, Ricardo, Julio y Celio, en la calle, tres en un lado y tres en otro». El editor estima insuficientes las acotaciones inmersas en el texto por lo que dicen los personajes y va introduciendo esta información, ausente a veces, como en la escena que Hartzzenbusch numera como decimoquinta, en la que añade: «Dorotea y Risela, en una ventana; Ricardo, Julio y Celio, en la calle», que no está en el texto original (Vega Carpio 1860, 147).

Hay acotaciones que se mantienen con ligeras variantes que son fruto de la precisión escénica del editor que tan solo introduce matices de detalle para la mejor comprensión de la actitud de los personajes o de su atuendo. Así, en *Los peligros de la ausencia*, la acotación «Entre Leonor esclava con manto, y sombrerillo sevillano y por otra parte Ramiro criado, cada uno con un papel» se convierte en el interliminar de encabezamiento de escena «Leonor, con manto y un sombrerillo sevillano, trayendo un papel; Ramiro, con otro. Dichos.»; y, más adelante, «Sale Martín disfrazado de ciego, con un muchacho, o perrillo atado en un cordel» será adaptado por don Juan Eugenio en «Martín, disfrazado de ciego, con un lazarillo o perro atado de un cordel» (Vega Carpio 1855, 405 y 408). O en *Las bizarrías*

de *Belisa* la precisión que encontramos sobre la presentación de Belisa y Finea «con sombreros de plumas, y ferreruelos con oro, y dos pistolas» en la acotación de Hartzenbusch: «Belisa y Finea, de hombre, con sombreros de plumas, y ferreruelos con oro, y dos pistolas o escopetas cortas» (Vega Carpio 1855, 568).

En otros momentos, es fácil reconstruir cómo el editor extrae de las didascalias implícitas en la palabra del personaje la disposición de la escena que lleva al interliminar. En *La noche toledana*, la localización «Sala o patio de un mesón» proviene de los versos 25-26 («Un mesón más adelante | deste presumo que están») de la primera escena, cuando responde Beltrán a Florencio; como ocurre con el principio del acto siguiente, localizado en el «Patio de un mesón», y que comienza con las palabras del Capitán: «Perdonad; que en un mesón | no puede haber más regalo»; o en el último acto, en la escena X, encabezada por la referencia a «Vista de tejados», justificada porque en las escenas anteriores Florencio y Beltrán, ante la llegada de los alguaciles, han saltado por la ventana y «Por esos tejados van», en palabras de Gerarda; y luego, en las de Florencio y Beltrán en esa escena décima:

FLORENCIO

¿Adónde estamos?

BELTRÁN

¿Puedo yo sabello?

¿Hay mapa de tejados en el mundo?

¿Hay carta que señale rumbo o línea
de chimeneas ni de caballetes?

¿Hay Tolomeo ni otro algún cosmógrafo,
que trate de azoteas?

(Vega Carpio 1853, 220a)

En *El desprecio agradecido* encontramos varios ejemplos de la actitud del editor como un hombre de teatro de su tiempo, consciente de la adaptación de una acción dramática a un lugar teatral muy distinto al de la época de Lope de Vega. La disposición de la escena al principio de la comedia es elocuente:

Teatro dividido: a un lado un jardín, al otro una sala con puerta al jardín.
(Vega Carpio 1855, 251a)

Se trata de una acotación que no está en el texto de Lope, en un diálogo y un movimiento de actores que Hartzenbusch se ve en la necesidad de precisar para el lector contemporáneo. Por eso, a la primera acotación de «Salen Don Bernardo y Sancho, con espadas desnudas y broqueles» del original, añadirá «en el jardín»; por eso, cuando don Bernardo dice «Sala es esta: ¿entraré?» incorporará la acotación «(*Pasan a la sala*)»; y, por eso,

ya en la segunda escena, cuando intervienen las mujeres y ellos observan escondidos, incorpora al texto antiguo: «Lisarda, Florela e Inés, en la sala. Don Bernardo y Sancho, escondidos» (Vega Carpio 1855, 251b). Es, nuevamente, un ejemplo de aquel afán de editor que, con la incorporación de acotaciones nuevas, de muchas modificadas y de otras reeditadas sin variación, propuso una lectura de Lope que pervivió durante tantos años.

El editor y refundidor del siglo XIX Juan Eugenio Hartzenbusch defendió con honestidad su intervención sobre las fuentes primarias que utilizó para su antología de más de cien comedias - no en vano declaró cómo era el modelo cuando mostró *El verdadero amante* como primera obra reimpressa sin alterar -; y aquí dejamos esta mínima muestra de su trabajo. Editó con buen ojo y reescribió con buena intención, la de hacer legible a sus contemporáneos un texto clásico.

Apéndice 1 Las comedias escogidas por Hartzzenbusch

Vol. 1

[27 obras]

<i>El verdadero amante</i>	<i>Parte XIV (tomo II)</i>
<i>El molino</i>	<i>Parte I (tomo III)</i>
<i>El domine Lucas</i>	<i>Parte XVII</i>
<i>La viuda valenciana</i>	<i>Parte XIV (tomo I)</i>
<i>Los embustes de Celauro</i>	<i>Parte IV (tomo III)</i>
<i>Los locos de Valencia</i>	<i>Parte XIII (tomo II)</i>
<i>La estrella de Sevilla</i>	<i>Parte Tercera de las Doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España, 1653</i>
<i>La discreta enamorada</i>	<i>Parte Tercera de las Doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España, 1653</i>
<i>El bobo del colegio</i>	<i>Parte XIV (tomo II)</i>
<i>La noche toledana</i>	<i>Parte III</i>
<i>La corona merecida</i>	<i>Parte XIV (tomo I)</i>
<i>El ausente en el lugar</i>	<i>Parte IX (tomo I)</i>
<i>La niña de plata</i>	<i>Parte IX (tomo II)</i>
<i>La dama boba</i>	<i>Parte IX (tomo III)</i>
<i>Los melindres de Belisa</i>	<i>Parte IX (tomo III)</i>
<i>El perro del hortelano</i>	<i>Parte XI (vol. I)</i>
<i>El acero de Madrid</i>	<i>Parte XI (vol. I)</i>
<i>Al pasar del arroyo</i>	<i>Parte XII (tomo I)</i>
<i>Las flores de don Juan</i>	<i>Parte XII</i>
<i>Quien ama no haga fieros</i>	<i>Parte XVIII</i>
<i>Lo cierto por lo dudoso</i>	<i>Parte XX</i>
<i>El mejor alcalde el Rey</i>	<i>Parte XXI</i>
<i>El premio del bien hablar</i>	<i>Parte XXI</i>
<i>Los Tellos de Meneses, primera parte</i>	<i>Parte XXI</i>
<i>Los Tellos de Meneses, segunda parte</i>	<i>Suelta con el título de Valor, lealtad y fortuna...</i>
<i>La moza de cántaro</i>	<i>Doce comedias nuevas de diferentes autores, 1646</i>
<i>El castigo sin venganza</i>	<i>Parte XXI</i>

Vol. 2

[28 obras]

<i>La Dorotea</i>	<i>Princeps</i> en Madrid, Imprenta del Reino, 1632.
<i>El maestro de danzar</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España</i> , 1653
<i>La hermosura aborrecida</i>	<i>Parte VII</i> (tomo II)
<i>La llave de la honra</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España</i> , 1653
<i>El villano en su rincón</i>	<i>Parte VII</i> (tomo I)
<i>La portuguesa y dicha del forastero</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España</i> , 1653
<i>Más pueden celos que amor</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España</i> , 1653
<i>Santiago el Verde</i>	<i>Parte XIII</i> (tomo II)
<i>El hijo de los leones</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>Los milagros del desprecio</i>	<i>Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores</i> , 1658
<i>El desprecio agradecido</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>Querer la propia desdicha</i>	<i>Parte XV</i>
<i>La mal casada</i>	<i>Parte XV</i>
<i>La porfía hasta el temor</i>	Aparece en los papeles de J.E.H. como de la <i>parte XXVIII</i>
<i>La despreciada querida</i>	Aparece en los papeles de J.E.H. como de la <i>parte XXVIII</i>
<i>La hermosa fea</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>El caballero de Olmedo</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>Guardar y guardarse</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>Los peligros de la ausencia</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>Servir a buenos</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>Amar sin saber a quién</i>	<i>Parte XXII</i>
<i>El mayor imposible</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>La esclava de su galán</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>Lo que ha de ser</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>La boba para los otros y discreta para sí</i>	<i>Parte XXI</i>
<i>Por la puente, Juana</i>	<i>Parte XXI</i>
<i>Las bizarrías de Belisa</i>	<i>La Vega del Parnaso</i> , 1637
¡Si no vieran las mujeres!	<i>La Vega del Parnaso</i> , 1637

Vol. 3

[32 obras]

<i>Contra valor no hay desdicha</i>	<i>Parte XXIII</i>
<i>El guante de doña Blanca</i>	<i>La Vega del Parnaso, 1637</i>
<i>La campana de Aragón</i>	<i>Parte XVIII</i>
<i>Dineros son calidad</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>La mayor virtud de un rey</i>	<i>La Vega del Parnaso, 1637</i>
<i>Porfiar hasta morir</i>	<i>Parte XXIII</i>
<i>El saber puede dañar</i>	<i>Parte XXIII</i>
<i>El remedio en la desdicha</i>	<i>Parte XIII (tomo I)</i>
<i>La Arcadia</i>	<i>Parte XIII (tomo I)</i>
<i>La ley ejecutada</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>La mayor vitoria</i>	<i>Parte XXII</i>
<i>Porfiando vence amor</i>	<i>La Vega del Parnaso, 1637</i>
<i>La fuerza lastimosa</i>	<i>Parte II (tomo I)</i>
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	<i>Parte IV</i>
<i>La discreta venganza</i>	<i>Parte XX</i>
<i>La buena guarda</i>	<i>Parte XV</i>
<i>El despertar a quien duerme</i>	<i>Parte VIII (tomo I)</i>
<i>El anzuelo de Fenisa</i>	<i>Parte VIII (tomo I)</i>
<i>Los novios de Hornachuelos</i>	Atribuida a Lope. Es de Vélez de Guevara.
<i>El testimonio vengado</i>	<i>Parte I (tomo III)</i>
<i>El duque de Viseo</i>	<i>Parte VI</i>
<i>El cuerdo en su casa</i>	<i>Parte VI</i>
<i>Las famosas asturianas</i>	<i>Parte XVIII</i>
<i>De cosario a cosario</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>La vengadora de las mujeres</i>	<i>Parte XV</i>
<i>El arenal de Sevilla</i>	<i>Parte XI (vol. II)</i>
<i>El piadoso veneciano</i>	<i>Parte XXIII</i>
<i>Las paces de los reyes, y judía de Toledo</i>	<i>Parte VII (tomo II)</i>
<i>El cardenal de Belén</i>	<i>Parte XIII (tomo I)</i>
<i>El mejor mozo de España</i>	<i>Parte XX</i>
<i>Fuente Ovejuna</i>	<i>Parte XII (tomo II)</i>

Vol. 4

[24 obras]

<i>Castelvines y Monteses</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>El Alcalde Mayor</i>	<i>Parte XIII (tomo II)</i>
<i>El servir con mala estrella</i>	<i>Parte VI</i>
<i>Servir a señor discreto</i>	<i>Parte XI (vol. I)</i>
<i>El Príncipe perfecto, primera parte</i>	<i>Parte XI (vol. I)</i>
<i>El Príncipe perfecto, segunda parte</i>	<i>Parte XI (vol. I); pero Parte XVIII</i>
<i>La pobreza estimada</i>	<i>Parte XVIII</i>
<i>La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría</i>	<i>Parte VI</i>
<i>El Hombre de bien</i>	<i>Parte VI</i>
<i>Virtud, pobreza y mujer</i>	<i>Parte XX</i>
<i>Pobreza no es vileza</i>	<i>Parte XX</i>
<i>El gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido</i>	<i>Parte VII</i>
<i>Roma abrasada</i>	<i>Parte XX</i>
<i>Los ramilletes de Madrid</i>	<i>Parte XI (vol. I)</i>
<i>El Amigo hasta la muerte</i>	<i>Parte XI (vol. II)</i>
<i>La inocente sangre</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>Don Juan de Castro, primera parte</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>Adonis y Venus</i>	<i>Parte XVI</i>
<i>Los Prados de León</i>	<i>Parte XVI</i>
<i>Mirad a quién alabáis</i>	<i>Parte XVI</i>
<i>La inocente Laura</i>	<i>Parte XVI</i>
<i>El Marqués de las Navas</i>	<i>Parte XXII</i>
<i>San Diego de Alcalá</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España, 1653</i>
<i>El mejor amigo el muerto</i>	<i>En apéndice</i>

Apéndice 2

La segmentación de las comedias escogidas por Hartzzenbusch

Vol. 1

<i>El verdadero amante</i>	3 actos			
<i>El molino</i>	3 actos	XVII	XXI	XIX
<i>El dómine Lucas</i>	3 actos	XVII	XX	XVIII
<i>La viuda valenciana</i>	3 actos	XVIII	XX	XXV
<i>Los embustes de Celauro</i>	3 actos	XXI	XXIII	XXVI
<i>Los locos de Valencia</i>	3 actos	XIV	XXI	XIII
<i>La estrella de Sevilla</i>	3 actos	XVI	XIX	XVIII
<i>La discreta enamorada</i>	3 actos	XVI	XXIII	XXII
<i>El bobo del colegio</i>	3 actos	XIV	XXII	XXII
<i>La noche toledana</i>	3 actos	XVIII	XIV	XXXI
<i>La corona merecida</i>	3 actos	XV	XVIII	XIX
<i>El ausente en el lugar</i>	3 actos	XV	XV	XVII
<i>La niña de plata</i>	3 actos	XIX	XXII	XIV
<i>La dama boba</i>	3 actos	XVIII	XXIV	XXVIII
<i>Los melindres de Belisa</i>	3 actos	XXI	XXVI	XXIX
<i>El perro del hortelano</i>	3 actos	XXIII	XXXIII	XXVII
<i>El acero de Madrid</i>	3 actos	XVI	XXVII	XXI
<i>Al pasar del arroyo</i>	3 actos	XVI	XXIV	XXVIII
<i>Las flores de don Juan</i>	3 actos	XXI	XX	XXVII
<i>Quien ama no haga fieros</i>	3 actos	XVII	XXII	XVI
<i>Lo cierto por lo dudoso</i>	3 actos	XVIII	XXIII	XXV
<i>El mejor alcalde el Rey</i>	3 actos	XVII	XIV	XIX
<i>El premio del bien hablar</i>	3 actos	XII	XVII	XVIII
<i>Los Tellos de Meneses 1ª</i>	3 actos	XV	XVIII	XXV
<i>Los Tellos de Meneses, 2ª</i>	3 actos	XIV	XIX	XVI
<i>La moza de cántaro</i>	3 actos	XIV	XVI	XIII
<i>El castigo sin venganza</i>	3 actos			

Vol. 2

<i>La Dorotea</i>	5 actos	VIII	VI	IX	VIII	XII
<i>El maestro de danzar</i>	3 actos	XIII	XXIII	XXVIII		
<i>La hermosura aborrecida</i>	3 actos	XXV	XIX	XIX		
<i>La llave de la honra</i>	3 actos	XVIII	XVII	XV		
<i>El villano en su rincón</i>	3 actos	XV	XIX	XXIV		
<i>La portuguesa y dicha del forastero</i>	3 actos	XVIII	XXV	XXIII		
<i>Más pueden celos que amor</i>	3 actos	XII	XVI	XVIII		
<i>Santiago el Verde</i>	3 actos	XXI	XXVIII	XXIV		
<i>El hijo de los leones</i>	3 actos	XI	XIV	XXI		
<i>Los milagros del desprecio</i>	3 actos	XIX	XVI	XIX		
<i>El desprecio agradecido</i>	3 actos	XIII	XV	XXI		
<i>Querer la propia desdicha</i>	3 actos	XIII	XXIII	XX		
<i>La mal casada</i>	3 actos	XIX	XIX	XXII		
<i>La porfía hasta el temor</i>	3 actos	XIV	XXII	XXI		
<i>La despreciada querida</i>	3 actos	XVII	XVIII	XX		
<i>La hermosa fea</i>	3 actos	XIII	XIV	XIII		
<i>El caballero de Olmedo</i>	3 actos	XVII	XIV	XXV		
<i>Guardar y guardarse</i>	3 actos	XVIII	XXVII	XX		
<i>Los peligros de la ausencia</i>	3 actos	XII	XXI	XXIV		
<i>Servir a buenos</i>	3 actos	XXV	XIV	XXI		
<i>Amar sin saber a quién</i>	3 actos	XXIII	XX	XX		
<i>El mayor imposible</i>	3 actos	XI	XXIII	XXVI		
<i>La esclava de su galán</i>	3 actos	XIV	XVIII	XXV		
<i>Lo que ha de ser</i>	3 actos	XVII	XVII	XVII		
<i>La boba para los otros y discre...</i>	3 actos	XVI	XIII	XIX		
<i>Por la puente, Juana</i>	3 actos	XVI	XXIV	XXII		
<i>Las bizarrías de Belisa</i>	3 actos	XIII	XV	XVI		
<i>¡Si no vieran las mujeres!</i>	3 actos	XVI	XII	XV		

Vol. 3

<i>Contra valor no hay desdicha</i>	3 actos	XVII	XVI	XVIII
<i>El guante de doña Blanca</i>	3 actos	XXII	XVI	XVIII
<i>La campana de Aragón</i>	3 actos			
<i>Dineros son calidad</i>	3 actos	XVIII	XVIII	XVIII
<i>La mayor virtud de un rey</i>	3 actos	XI	XXVIII	XVII
<i>Porfiar hasta morir</i>	3 actos	XXI	XV	XXI
<i>El saber puede dañar</i>	3 actos	XXII	XXIII	XXI
<i>El remedio en la desdicha</i>	3 actos	XIV	XXVI	XIV
<i>La Arcadia</i>	3 actos	XXII	XXVIII	XXII
<i>La ley ejecutada</i>	3 actos	XXII	XII	XIX
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	3 actos	XXVII	XX	XX
<i>La mayor vitoria</i>	3 actos	XIV	XIV	XVII
<i>Porfiando vence amor</i>	3 actos	XIX	XIX	XIV
<i>La fuerza lastimosa</i>	3 actos	XXV	XXIV	XXI
<i>Peribáñez y el comendador...</i>	3 actos	XXII	XXIV	XXVII
<i>La discreta venganza</i>	3 actos	XXI	XXI	XXV
<i>La buena guarda</i>	3 actos			
<i>El despertar a quien duerme</i>	3 actos	XVI	XXII	XXIV
<i>El anzuelo de Fenisa</i>	3 actos	XII	XXVI	XXVII
<i>Los novios de Hornachuelos</i>	3 actos			
<i>El testimonio vengado</i>	3 actos	XXI	XVI	XIV
<i>El duque de Viseo</i>	3 actos	XVII	XXVIII	XXXIV
<i>El cuerdo en su casa</i>	3 actos	XVII	XXX	XXIV
<i>Las famosas asturianas</i>	3 actos	XV	XXIII	XVII
<i>De cosario a cosario</i>	3 actos	XVI	XXVI	XV
<i>La vengadora de las mujeres</i>	3 actos	XIII	XVI	XIX
<i>El arenal de Sevilla</i>	3 actos	XX	VII	XVII
<i>El piadoso veneciano</i>	3 actos	XIII	XVI	XXII
<i>Las paces de los reyes, y judía...</i>	3 actos	XXVII	XXI	XXIV
<i>El cardenal de Belén</i>	3 actos			
<i>El mejor mozo de España</i>	3 actos	XXVI	XXI	XXX
<i>Fuente Ovejuna</i>	3 actos	XII	XVII	XXV

Vol. 4

<i>Castelvines y Monteses</i>	3 actos	XII	XXIV	XXI
<i>El Alcalde Mayor</i>	3 actos	XXII	XII	XXII
<i>El servir con mala estrella</i>	3 actos	XX	XXII	XX
<i>Servir a señor discreto</i>	3 actos	XXI	XVII	XXVII
<i>El Príncipe perfecto, primera parte</i>	3 actos	XVII	XXV	XXXII
<i>El Príncipe perfecto, segunda parte</i>	3 actos	XIX	XX	XXI
<i>La pobreza estimada</i>	3 actos	XVII	XIII	XXVI
<i>La obediencia laureada y primer C.</i>	3 actos	XXVII	XVI	XVII
<i>El Hombre de bien</i>	3 actos	XIX	XXVII	XXIV
<i>Virtud, pobreza y mujer</i>	3 actos	XI	XVI	XX
<i>Pobreza no es vileza</i>	3 actos	XIV	XXIII	XX
<i>El gran Duque de Moscovia y...</i>	3 actos	XXVII	XXVI	XX
<i>Roma abrasada</i>	3 actos	XIX	XXVII	XX
<i>Los ramilletes de Madrid</i>	3 actos	XX	XIX	XVII
<i>El Amigo hasta la muerte</i>	3 actos	XXIV	XXXIV	XXIX
<i>La inocente sangre</i>	3 actos	XIX	XVIII	XXIV
<i>Don Juan de Castro, primera parte</i>	3 actos	XVIII	XXII	XIX
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i>	3 actos	XIV	XXVIII	XXI
<i>Adonis y Venus</i>	3 actos	XI	XIII	XIII
<i>Los Prados de León</i>	3 actos	XV	XXIII	XXI
<i>Mirad a quién alabáis</i>	3 actos	XV	XVI	XVIII
<i>La inocente Laura</i>	3 actos	XX	XXII	XXIV
<i>El Marqués de las Navas</i>	3 actos			
<i>San Diego de Alcalá</i>	3 actos			
<i>El mejor amigo el muerto</i>	3 jornadas			

Bibliografía

- Amores, Montserrat (ed.) (2008). *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806/2006*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Calderón de la Barca, Pedro (1850). *Comedias. Colección más completa que todas las anteriores, hecha e ilustrada por Juan Eugenio Hartzenbusch*. Madrid: Imprenta de la Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra. Biblioteca de Autores Españoles 9.
- Farré Vidal, Judith (2012). «Prólogo a *El príncipe perfeto*». Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 921-37.
- Fernández, Xavier A. (1991). *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*. 3 vols. Pamplona; Kassel: Universidad de Navarra; Ed. Reichenberger,
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1845). «Bases propuestas por el señor don J.E. Hartzenbusch y aprobadas por la Sección de Literatura para formar los juicios críticos de Lope de Vega». *El Laberinto*, 2(5), 382-3.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1848). «Prólogo del colector». *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (El maestro Tirso de Molina), juntas en colección e ilustradas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*. Madrid: Imprenta de la Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra, v-x. Biblioteca de Autores Españoles 5.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1853). «Prólogo de esta edición». *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 1. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, V-VIII. Biblioteca de Autores Españoles 24.
- Hartzenbusch, Eugenio (1900). *Bibliografía de Hartzenbusch (Excmo. Sr. D. Juan Eugenio) formada por su hijo _____ del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios*. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».
- Lara Garrido, José (2010). «La perversión del canon: para una arqueología crítica de la *Biblioteca de Autores Españoles*». Gaviño Rodríguez, Victoriano; Durán López, Fernando (eds), *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de Filología Española entre 1750 y 1850*. Madrid: Visor Libros, 467-514.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1857). «Discurso preliminar». *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*. Madrid: M. Rivadeneyra, Impresor, Editor, V-XV. Biblioteca de Autores Españoles 43.
- Ochoa, Eugenio de (1838). *Tesoro del teatro español desde sus orígenes (año de 1356) hasta nuestros días. Arreglado y dividido en cuatro partes por Don _____*. Tomo segundo. *Teatro escogido de Lope de Vega*. París: Librería Europea de Baudry.

- Rico, Francisco (2008). «Los *Quijotes* de Hartzenbusch». Amores 2008, 199-220.
- Rodríguez Rodríguez, José Javier (2016). «Prólogo a *La malcasada*». Vega Carpio 2016a, 85-108.
- Spang, Kurt (1987). «Hacia una terminología textológica coherente». *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro = Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro* (Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de Diciembre de 1986). Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 319-38.
- Vega Carpio, Frey Lope de (1853). *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 1. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. Biblioteca de Autores Españoles 24.
- Vega Carpio, Frey Lope de (1855). *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 2. Madrid: M. Rivadeneyra Impresor, Editor. Biblioteca de Autores Españoles 34.
- Vega Carpio, Frey Lope de (1857). *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 3. Madrid: M. Rivadeneyra Impresor, Editor. Biblioteca de Autores Españoles 41.
- Vega Carpio, Frey Lope de (1860). *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 4. Madrid: M. Rivadeneyra Impresor, Editor. Biblioteca de Autores Españoles 52.
- Vega Carpio, Lope de (2002a). «*La noche toledana*». Ed. de Agustín Sánchez Aguilar. Giuliani, Giuliani (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Lérida: Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 57-251.
- Vega Carpio, Lope de (2007). «*El ausente en el lugar*». Ed. de Abraham Madroñal. Presotto, Marco (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Lérida: Milenio y Universitat Autònoma de Barcelona, 417-535.
- Vega Carpio, Lope de (2012a). «*El acero de Madrid*». Ed. de Gómez Canseco. Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 263-466.
- Vega Carpio, Lope de (2012b). «*El perro del hortelano*». Ed. de Paola Laskaris. Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 53-262.
- Vega Carpio, Lope de (2012c). «*Los ramilletes de Madrid*». Ed. de Elizabeth Wright. Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 467-610.

- Vega Carpio, Lope de (2016a). «*La malcasada*». Ed. de José J. Rodríguez Rodríguez. Sánchez Laílla, Luis (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 85-238.
- Vega Carpio, Lope de (2016b). «*La vengadora de las mujeres*». Ed. de Enrico Di Pastena. Sánchez Laílla, Luis (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 393-530.
- Vega García-Luengos, Germán (2008). «La restauración del teatro clásico». *Amores* 2008, 123-97.

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Las acotaciones de Calderón

De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis

Fernando Rodríguez-Gallego
(Universitat de les Illes Balears, Institut d'Estudis Hispànics
en la Modernitat, Espanya)

Abstract This paper intends to outline a panorama of the stage directions present in the seven plays by Calderón de la Barca of which the autograph manuscript has been preserved, in order to observe the modifications they suffered when the texts were transmitted to other ancient testimonies, with some specific references to modern critical editions. The analysis intends to show if there is regularity in this process, either towards the amplification, or towards the reduction, of the stage directions written by Calderón. It has been verified, however, that neither Calderón was regular in his writing practice with respect to the stage directions, nor were the following testimonies, no matter if they were printed editions or company manuscripts, although the genre and the scenic complexity of the plays seem to be behind the behaviour of the poet. Only in the Vera Tassis editions a conscious and quite systematic work regarding the stage directions has been perceived, tending in general to the addition of explicit indications that could be deduced from the dialogue, with the intention, presumably, of facilitating the reading of the texts.

Sumario 1 Introducción. – 2 ¿Quién habla en las acotaciones de los textos teatrales áureos?. – 3 Calderón y las acotaciones. – 4 Las acotaciones calderonianas: de los autógrafos a la tradición posterior. – 5 Vera Tassis y su tratamiento de las acotaciones. – 6 Final.

Keywords Spanish Theatre of the Golden Age. Stage directions. Calderón de la Barca. Autograph manuscripts. Textual criticism. Vera Tassis.

1 Introducción

Las acotaciones han tendido a ser el ‘patito feo’ dentro de los estudios textuales sobre teatro áureo, que normalmente buscan ejemplos de errores comunes, lagunas y similares dentro del texto del diálogo. Las acotaciones parecen ser terreno resbaladizo, debido a su mutabilidad, a la frecuencia con la que presentan variantes, en la mayor parte de las ocasiones de poca entidad, lo que suele ocasionar un ingrato trabajo al editor, quien se ve obligado a consignar muchas variantes de muy poco relieve que ocupan un espacio abundante en los aparatos, sin que ello tenga su reflejo en la utilidad de esas

variantes para filiar los testimonios.¹ Solo en casos de aparente reescritura, de adaptación de una comedia a unas nuevas circunstancias escénicas o de reelaboración por parte del dramaturgo, se les presta algo más de atención.²

Sin embargo, en ocasiones plantean problemas interesantes que pueden permitir filiar unos determinados testimonios o al menos confirmar la filiación observable a partir del texto literario.³ Sirva como ejemplo el siguiente pasaje de *La adúltera penitente*, comedia escrita en colaboración por Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto. Al poco de iniciarse la segunda jornada, se incluye la siguiente acotación: *Sale el hermano Morondo a medio vestir, con la capilla en la mano y el cordón* (v. 1146Acot). Morondo, un donado que acaba de ingresar en el convento, es el gracioso de la comedia y le cuesta espabilar por las mañanas, de ahí que el abad, enfadado, le diga pocos versos después: «La capilla y la correa | se ponga» (vv. 1168-9). Como vemos, el «cordón» de la acotación se ha convertido, en el diálogo de la comedia, en «correa». Así reza al menos la edición príncipe de la pieza, contenida en la *Parte nona de comedias escogidas* (Madrid, 1657), aunque en otros testimonios se advirtió el problema y se propusieron soluciones. Así, en una suelta dieciochesca de la imprenta de Santa Cruz, simplemente se cambió «cordón» por «correa» en la acotación. Más drástico fue un manuscrito de 1669, que también lee «cordón» en la acotación, pero modifica el verso 1168, lo que también obligó a alterar el 1165, debido a la rima:

	<i>Parte nona</i>		<i>Manuscrito</i>
TEODORA	<i>Que es tentación esa crea.</i>	TEODORA	<i>Hermano, esa es tentación.</i>
ABAD	¿Hay tan grande desacierto?	ABAD	¿Hay tan grande desacierto?
MORONDO	Ya, padres, estoy despierto.	MORONDO	Ya, padres, estoy despierto.
ABAD	La capilla y la correa se ponga. (vv. 1165-9)	ABAD	La capilla y el cordón se ponga. (vv. 1165-9)

El manuscrito, aunque de fecha posterior a la príncipe, no deriva de esta, y los dos testimonios parecen remontarse a un mismo antecedente, como muestran algunos errores comunes existentes entre ambos. A mi entender, en ese antecedente debía de estar presente ya la contradicción presente en la *Parte nona*. El hábito de Morondo es el carmelita, que se caracterizaba

1 «La obra dramática es el ámbito de dos tendencias en la transmisión del texto. Por una parte, la literalidad del verso es garantía – aunque no siempre completa – del respeto a su forma original; por otra, las acotaciones, mucho más sensibles a los cambios que comporta cada nueva representación, son el terreno apropiado para las refiguraciones» (Morrás, Pontón 1995, 77).

2 Véase, por ejemplo, Rodríguez-Gallego 2011, 140-3; 2012, 108-11.

3 De manera convencional, y simplificadora, considero *texto literario* como sinónimo del diálogo y *texto espectacular* como equivalente a las acotaciones; la suma de ambos constituye el *texto dramático*. Para mayores precisiones sobre estos aspectos terminológicos, que escapan a la finalidad de este trabajo, remito a Bobes Naves 1991, 59-77.

por un «cinturón», no por un «cordón». Quizá por *lectio facilior*, en ese antecedente común se transformase la «correa» en «cordón», por asimilarse al hábito franciscano, más conocido y atribuible por defecto a los frailes en general, sobre todo en ámbito urbano. Y quizá por esa misma razón en el manuscrito se quisiese ajustar el texto del diálogo a lo indicado en la acotación que presentaba al hermano Morondo, con lo que su atuendo quedaría por completo asimilado al franciscano.⁴ (Cabe destacar que en la comedia no hay más referencias a estos elementos del atuendo de los frailes, y la asimilación de la orden a la carmelita se realiza indirectamente, a través de una referencia a santa Eugenia y a la sagrada orden de Elías presente en los versos 1012-14, lo que pudo facilitar la confusión).

Ejemplos como este no suelen ser habituales – me parece – en el teatro de la época, aunque tampoco deben descartarse de plano las acotaciones en los estudios textuales.

2 ¿Quién habla en las acotaciones de los textos teatrales áureos?

Centrándome ahora en Calderón de la Barca, mi propósito no es tanto acudir a casos problemáticos concretos, cuanto intentar entrever en qué medida las acotaciones presentes en un testimonio pueden ser indicio de la cercanía de este a la voluntad del autor; es decir, no me interesarán ahora las acotaciones tanto por la información que nos proporcionen con respecto a cómo escenificar una determinada comedia, cuanto por en qué medida pueden delatar la mayor o menor cercanía del testimonio en que se encuentran a la voluntad del poeta que escribió la obra.

Se trata de un aspecto que, al menos en lo que respecta a Calderón, apenas se ha estudiado, y sobre el que existen opiniones divergentes e incluso contradictorias. En principio, y de acuerdo con la perspectiva de teóricos como Anne Ubersfeld (1989), las didascalias, entendidas como concepto amplio que incluye, entre otros elementos, las acotaciones escénicas, son el espacio del autor, aquel en el que se expresa a través de su propia voz, frente a lo que sucede en el diálogo, en el que se le cede la voz a los personajes.⁵ En esta línea, Alfredo Hermenegildo (1991, 127) ha destacado que

4 Como destacan Morrás y Pontón (1995, 95), «en ciertos casos, el *autor* era consciente de que su versión escénica chocaba en algunos pasajes con el texto original, lo que lo llevaba a remodelar esos lugares».

5 «¿Quién habla en el texto teatral, quién es el sujeto de la enunciación? [...] En el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de *personaje* (que es distinto del autor); en las didascalias, es el propio autor quien: nombra a los personajes (indicando en cada momento *quién habla*) y atribuye a cada uno de ellos un *lugar para hablar* y una *porción del discurso*; indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso» (Ubersfeld 1989, 17). Ver también p. 176.

las didascalias «son las marcas con que el escritor asegura su presencia» en la obra.

Sin embargo, en los textos áureos esta presencia expresa del autor en las didascalias resulta un tanto volátil, al menos en lo que se refiere a las acotaciones, pues las variantes de unos testimonios a otros resultan de importancia. Valga, por ejemplo, la siguiente de *Judas Macabeo*, de Calderón:

Salen Judas, Simeón y Jonatás y Tolomeo al son de cajas destempladas y traen otros en hombros un ataúd, y por lo alto del muro salen Lisías y soldados. (versión de la *Segunda parte*, v. 2153Acot)

Al son de cajas destempladas salen por un palenque Tolomeo y soldados en orden y detrás Jonatás y Simeón arrastrando dos banderas y luego sacan cuatro en hombros a Gorgias muerto y armado, y detrás de todos Judas Macabeo. Salen al muro Lisías y el capitán y, en dando vuelta al tablado, se entran con el cuerpo y quedan los tres hermanos y Tolomeo. (versión del manuscrito Mss/16558 de la BNE, v. 2401Acot)

Vistas las diferencias entre ambas acotaciones, ¿en cuál habla Calderón? ¿En las dos? ¿Cuál se acerca más a su autógrafo? ¿Reescribió él mismo la acotación al publicar la comedia o en algún otro momento?

Frente a la postura más bien teórica de que las didascalias eran el ámbito en el que el dramaturgo se expresaba con su propia voz, Francisco Florit, en un artículo sobre acotaciones escénicas, matiza que, en los textos teatrales áureos, estas podían ser tanto del dramaturgo como del autor de comedias, del copista o del impresor (2009, 176). En esta línea, Ruano de la Haza, en su libro *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, dedica un capítulo a «Los textos dramáticos», y apunta que, en cuanto a los testimonios de la época, «Casi me atrevería a afirmar que los menos fidedignos en este sentido [acercarse a la voluntad del autor] son los que mejor reflejan el montaje original de una determinada comedia» (2000, 46). Añade Ruano que «En algunas ocasiones los cortes, las alteraciones y adiciones que los autores de comedias introducían en el texto del poeta quedaban reflejados en el manuscrito autógrafo; pero en la mayoría de los casos los cambios se hacían en la traslación que servía de cuaderno de trabajo, o en la copia del apuntador» (46), de tal manera que «me aventuro a afirmar que estos traslados poseen por lo general más acotaciones que los manuscritos originales» (47). En suma, cree Ruano que los dramaturgos tendían a dejar la escenificación en manos del *autor de comedias*, lo que se traslucía en una relativa escasez de acotaciones en los manuscritos autógrafos, pues serían añadidas por

los *autores de comedias* según sus necesidades.⁶ De acuerdo con esto, propone Ruano la siguiente ley:

Podemos, pues, concluir que, en general, un texto, manuscrito o impreso, que contenga una cantidad considerable de acotaciones explícitas, sobre todo para los actores, refleja probablemente la versión escenificada de esa comedia. Por el contrario, una versión cuyas acotaciones ofrezcan opciones al actor [...] procede probablemente del autógrafo. (2000, 49)

La postura de Ruano, partiendo de un determinado corpus de textos, parece una aplicación práctica de la expuesta, desde una perspectiva más teórica, por Ubersfeld, quien plantea la necesidad, en lo que a la representación se refiere, de una práctica, de un trabajo sobre la materia textual, que es, al mismo tiempo, trabajo sobre otros materiales significantes. Este trabajo sobre el texto supone también, por una especie de reciprocidad, la transformación *en texto*, por el técnico de teatro, de los signos no lingüísticos. «De ahí que se dé, junto al texto del autor - impreso o mecanografiado -, que llamamos T, otro texto, *el de la puesta en escena*, que llamamos T'; uno y otro en oposición a R, la representación: $T + T' = R$ » (Ubersfeld 1989, 19). Así, partiendo de la postura de Ruano, podrían asimilarse los manuscritos autógrafos al *texto del autor* que menciona Ubersfeld, y las copias de compañía, con su adición de indicaciones y acotaciones, al *texto de la puesta en escena*, T'.

El mismo Ruano, tratando de *El príncipe constante* y *La vida es sueño*, añade que los poetas, al publicar sus comedias, tendían a suprimir o reducir acotaciones, para hacer los textos más *literarios* (2000, 48-50). Así, de acuerdo con él, podríamos decir que los textos teatrales áureos: a) nacen con pocas acotaciones de mano del dramaturgo, que deja libertad a las compañías; b) aumentan el aparato de acotaciones escénicas a su paso por las compañías y en las copias que dependen de estas; c) vuelven a reducir sus acotaciones al ser reescritos por los poetas con vistas a su publicación (por lo que, cabría añadir, si una determinada edición contiene muchas acotaciones, es indicio de que se está reproduciendo un manuscrito de compañía teatral).

Unos principios similares se encuentran en Morrás y Pontón, que explican:

Sobre los tres cauces materiales de recepción de las comedias del Siglo de Oro - autógrafos, manuscritos no autógrafos propiedad de compañías teatrales e impresos - pesa una clasificación que no siempre se ajusta a la realidad. Se presume que los manuscritos presentan versiones de

6 En esta línea, ya Varey (1985, 155) había sostenido que «many autograph manuscripts are short on stage directions, no doubt because the dramatist knew full well how the play would be staged, and the *autor de comedias* did not feel the need for precise instructions».

autor, esto es, un texto alterado con fines pragmáticos [...] por el director de una compañía [...]. Se espera, de este modo, que los manuscritos sobreabunden en acotaciones, como muestra de que son testimonio de una ejecución teatral determinada. (1995, 82-3)

Morrás y Pontón cuestionan la validez de este principio, pero no porque crean que el paso por una compañía no conlleva un aumento de las acotaciones, sino porque con frecuencia esos textos de compañía, con sus indicaciones escénicas, son los que pasan directamente a los impresos, de tal modo que «las comedias [en los impresos] muestran indicios inequívocos de que su arquetipo es una recopilación de textos utilizados y modificados por una o varias compañías teatrales» (83).⁷ Implícitamente se asume que la preparación de los textos para la imprenta, para la lectura, conlleva una reducción de las acotaciones, de acuerdo con las ideas de Ruano, aunque este proceso de adaptación no siempre tenga lugar.

Sin embargo, podemos encontrar postulados diametralmente distintos a estos en otros autores. Así, el ya citado Florit se refiere al siguiente supuesto lugar común:

por regla general hay un mayor número de acotaciones en los textos impresos y en los manuscritos copia (los que salían de los talleres de reproducción manuscrita de comedias para ser leídos) que en los manuscritos - autógrafos o no - preparados desde su génesis para la puesta en escena. (2009, 177)

Florit, sin embargo, y a pesar de referirse a esta regla general como *lugar común*, no menciona ningún trabajo donde se repita, y solo aduce en nota el caso de *La obediencia laureada*, de Lope, en el que, en efecto, la *parte* tiene acotaciones más numerosas y detalladas que un manuscrito del XVII, aunque se trata de un ejemplo que Ruano (de donde lo toma Florit) trae a colación a su vez como ejemplo de que, en este caso, es la *parte* la que refleja el texto destinado a la representación (Ruano 2000, 47-8), pues la opinión de Ruano es justo la contraria de la que sostiene Florit como lugar común, algo que este no menciona.

De todos modos, este supuesto lugar común señalado por Florit sí sirve al investigador para acoger a la norma el caso que él estudia, el de la comedia *No hay amigo para amigo*, de Rojas Zorrilla, comedia de capa y espada (es decir, alejada de las de gran aparato) con abundante tradición textual. Dos

7 Sobre esta idea insisten al final de su artículo: «Es cierto que las ediciones, por regla general, contienen menos acotaciones, y que estas son menos detalladas, pero no hay que olvidar que los impresos de la *Parte primera* se remontan, en última instancia, a copias de *autor*, con lo cual, por lo menos en lo que respecta a los interliminares, cabe asimilarlos a cualquiera de los manuscritos» (Morrás, Pontón 1995, 97-8).

manuscritos del XVII conservados tienen aprobaciones y licencias, es decir, fueron destinados a la escenificación, y en ellos las acotaciones tienden a ser más taquigráficas y específicas, lo que muestra una mirada más teatral, de acuerdo con Florit (2009, 181), mientras que no pocas de las acotaciones de los impresos – entre ellos la *Primera parte* de Rojas – son redundantes y no añaden nada a la comprensión de la obra; de hecho, los manuscritos omiten en ocasiones acotaciones explícitas sí presentes en los impresos (del tipo de *Abrázanse* o *Límpialos*, entre otras que menciona Florit), pues la acción queda clara en las acotaciones implícitas (183). Todo lo cual conduce a Florit a formular la siguiente *enseñanza*: «las indicaciones escénicas de los impresos no tienen por qué ser necesariamente más ricas y útiles que las hallables en los manuscritos pensados para la representación, a pesar de lo que tantas veces se ha dicho en sentido contrario» (184); a lo que añade: «muchas veces los impresos no entienden las acotaciones, [...] las ponen en un lugar que no les corresponde y [...] son redundantes, mientras que tal vez los manuscritos de representación nos puedan resultar más útiles» (184).

Cabe lamentar que Florit no proporcione ningún ejemplo de los que *tantas veces* han repetido que las acotaciones de los impresos son más ricas y útiles que las de los manuscritos de compañía. En todo caso, sí puede observarse que sus reflexiones se oponen diametralmente a las de Ruano y Morrás y Pontón. Así, mientras para estos la mayor presencia de acotaciones escénicas en un testimonio es indicio de su paso por una compañía teatral, para Florit sucede exactamente lo contrario; al tiempo, mientras tanto Ruano como Morrás y Pontón parecen entender que la publicación de los textos teatrales, el ser presentados para su lectura, conlleva una reducción y supresión de acotaciones, considera Florit que en ese caso las acotaciones aumentan y se hacen redundantes con respecto al texto del diálogo. Solo parecen coincidir todos en entender que los autógrafos tienden a la parquedad, ya que Florit no hace distinción en su artículo entre manuscritos autógrafos y los manuscritos copia de compañía.

En general, otros estudios textuales que he consultado tienden a ir en la línea de Ruano y Morrás y Pontón, al menos en considerar que un mayor número de acotaciones explícitas en un testimonio significa una relación más cercana con una puesta en escena. Así, Urzáiz, quien analiza los manuscritos teatrales de veinticuatro comedias de temática religiosa, expone que estos manuscritos «aportan interesantes informaciones tanto para la historia de la censura [...] como para la historia de la puesta en escena, dado que suelen presentar gran profusión didascálica (en las versiones impresas las acotaciones escénicas solían desestimarse)» (2015, 48).⁸ En lo que respecta a comedias de Calderón, Paterson, tratando de los testimonios fundamentales

8 La comedia con la que cierra su estudio es *La adúltera penitente*, que, sin embargo, reduce el número y detalle de sus acotaciones en el manuscrito de la BNE analizado por Urzáiz con respecto a la edición príncipe.

de *El pintor de su deshonra*, escribe: «Sería arriesgado elevar a principio de crítica textual el de que cuanto mayor es la frecuencia de acotaciones en un texto tanto mayor es su proximidad al acto teatral, pero en nuestro repertorio de textos el criterio parece válido» (1991, 292). También el de *La púrpura de la rosa* editado en la *Tercera parte* cuenta con menos acotaciones que el conservado en un manuscrito dos años anterior (Wilson [1959] 1973, 178), lo que podría indicar que este fue utilizado para alguna puesta en escena, en tanto que aquel se revisó en su llegada a la imprenta. Algo similar podría decirse de dos comedias trabajadas por mí, *El astrólogo fingido* y *Judas Macabeo*, que fueron publicadas en la *Segunda parte* de Calderón, supervisada por el dramaturgo. En ambas el texto de la *parte* cuenta con acotaciones menos numerosas y detalladas que las de testimonios anteriores, lo que podría indicar, de acuerdo con Ruano, que los testimonios más tempranos reflejan una determinada puesta en escena y que el texto fue revisado, acaso por Calderón, con vistas a su publicación, lo que conllevó una reducción de las acotaciones (Rodríguez-Gallego 2011, 140-3; 2012, 108-11).

Sin embargo, también pueden encontrarse ejemplos en sentido contrario, de acuerdo con las afirmaciones de Florit. Así, como veremos después, Vera Tassis, en su edición de las comedias de Calderón, tendió a incluir acotaciones nuevas con respecto a sus textos base y a hacerlas más detalladas, probablemente en la creencia de que, para su lectura, los textos teatrales necesitaban de un aparato de indicaciones escénicas mayor, para que los lectores no se perdiesen elementos presentes en su puesta en escena. También en la ya mencionada *La adúltera penitente* encontramos que, en la tradición impresa, ya desde la *princeps*, las acotaciones tienden a ser más abundantes y minuciosas que en el manuscrito de la BNE, a pesar de haber sido este utilizado por la compañía de Vallejo, como por ejemplo:

<i>Parte nona</i>	<i>Manuscrito</i>
<i>Túrbase (v. 181Acot)</i>	<i>om.</i>
<i>Salgan delante los músicos cantando, y Teodora y Julia (v. 256Acot)</i>	<i>Salen Teodora, Julia y músicos</i>
<i>Vanse, y sale el demonio como se ha pintado, vestido de estrellas (v. 614Acot)</i>	<i>Sale el demonio</i>
<i>Salen tres ladrones, y el uno saque una escala de cuerda en el brazo (v. 651Acot)</i>	<i>Salen tres ladrones</i>

También en este caso se cumpliría, al menos en apariencia, lo postulado por Florit.

Parece, pues, que la casuística puede ser compleja, y que tal vez no resulte fácil reducir el panorama textual a unas determinadas reglas. Por ello me propongo aquí fijar mi atención en algunos casos de comedias de Calderón conservadas en testimonios de diferente índole, por si se pudiese observar algún tipo de regularidad.

3 Calderón y las acotaciones

Cabe lamentar, en primer lugar, que no se conserve el manuscrito autógrafa de ninguna de las veinticuatro comedias publicadas por Calderón en sus *partes* primera y segunda – en apariencia, las dos en las que más se implicó el poeta –, de tal modo que no podemos comparar en ningún caso la voluntad del dramaturgo plasmada en sus autógrafos con la que aparentemente quiso reflejar en su publicación.⁹ Tal situación sí se ha dado en Lope de Vega, lo que ha permitido formular algunas conclusiones, ya desde aspectos de detalle, como la inserción de verbos en las acotaciones o el paso de imperativo a indicativo (Presotto 2009, 436-7).¹⁰ Al tiempo, se ha podido observar un mayor número y un mayor detalle de las acotaciones en los autógrafos con respecto a las versiones impresas, como fue mi caso al editar *La corona merecida* (Rodríguez-Gallego 2015, 610). Ramón Valdés, por su parte, en su edición de *La batalla del honor*, basada en el original autógrafa del autor, explica que, «si hay un aspecto en que destaca la superioridad del testimonio que aporta el manuscrito original autógrafa, ése es el escenográfico. [...] lo cierto es que muchísimas indicaciones se pierden absolutamente, desaparecen en la tradición impresa» (2005, 102).

Con respecto a Calderón, Santiago Fernández Mosquera (1996) dedicó un artículo a las acotaciones de *El mayor monstruo del mundo* y observó que las indicaciones escénicas presentes en el manuscrito parcialmente autógrafa de la comedia BNE Res/79 son más abundantes y minuciosas que las de otros testimonios, y en gran medida resultan redundantes con respecto al texto del diálogo, como se aprecia con claridad en un útil apéndice en el que se comparan las acotaciones explícitas del manuscrito con las implícitas que se pueden extraer de diferentes fragmentos del diálogo.

Así, frente a la opinión de Ruano con respecto a la supuesta parquedad de las acotaciones en los manuscritos autógrafos, Fernández Mosquera apunta lo siguiente:

podemos afirmar que las ricas didascalias que aparecen en el manuscrito, parte de ellas autógrafas de Calderón (conviene no olvidarlo) y posiblemente el resto revisadas por él mismo, son didascalias para la representación y que el manuscrito contiene una versión para ser representada y no leída o destinada, como copia, a la imprenta. (1996, 252)

9 La única excepción la constituye *El mayor monstruo del mundo*, pero el manuscrito parcialmente autógrafa tiene censuras de 1667 y 1672, por lo que es treinta años posterior a la *Segunda parte* y supone una profunda reelaboración del texto publicado en esta, de tal modo que tampoco sirve de buen término de comparación.

10 Al respecto debe verse el artículo de Pontón en este mismo volumen.

Así, las acotaciones, lejos de ser taquigráficas, «son bastante ricas y muy precisas por parte del propio poeta. *El mayor monstruo del mundo* rompe de esa manera la tendencia general del teatro del XVII» (253), la establecida por Ruano y ya comentada. El detallismo de Calderón lo conduce a abundantes redundancias, lo que hizo que varias acotaciones desaparecieran en otros testimonios, incluido el habitualmente redundante Vera Tassis. «No obstante, y a pesar de la posible redundancia, la decisión de Calderón es mantenerlas, no reducir las y menos suprimirlas» (256), apunta Fernández Mosquera, lo que parece evidenciar el deseo de Calderón de dejar claro cómo se representan algunas escenas. Así, concluye el autor que «*El mayor monstruo del mundo*, en su versión manuscrita y parcialmente autógrafa, estaba destinada a ser representada; [...] Calderón puso gran interés en las acotaciones [que otros editores no siempre entendieron]; la versión última no tiene que ser la impresa y, por supuesto, la que más riqueza didascálica contenga» (258). Se demostraría así la coherencia de la escritura calderoniana, que en casos de especial complejidad conllevaría un aumento del texto espectacular: «Calderón tiende a ser especialmente redundante y explicativo en las escenas complejas escenográficamente porque su comedia podría resultar ‘inverosímil’ y hasta caer en la payasada si no se ejecutaba con exactitud y propiedad» (259).

Se aprecia también en estas citas que no es voluntad de Fernández Mosquera poner en duda las consideraciones de Ruano de la Haza, sino que, por el contrario, considera el caso de *El mayor monstruo* una excepción, y de ahí que busque las razones (la complejidad escénica y dramática de la comedia) que pueden haber conducido a ello. De hecho, Ruano, que publicó una edición de esta misma comedia, era consciente de la abundancia de acotaciones del manuscrito Res/79, aunque lo ajusta a su teoría, pues, al margen de su carácter de manuscrito parcialmente autógrafa, lo considera un ejemplo de «versión preparada para una representación» (2000, 52) y de ahí la abundancia de indicaciones escénicas que hay en él.

4 Las acotaciones calderonianas: de los autógrafos a la tradición posterior

Pero ¿se trata, realmente, de una excepción? Para intentar confirmarlo o desestimarlo, al menos en lo que a Calderón se refiere, he intentado observar qué sucede en las siete comedias de Calderón de las que se ha conservado el manuscrito autógrafa íntegramente de mano del poeta¹¹

11 Así pues, no tendré en cuenta ni los autógrafos parciales de Calderón ni los que afectan a una jornada de comedias de colaboración (Kroll 2017, 15), así como tampoco los en torno a treinta que se han conservado de autos sacramentales, pues presentan una casuística muy diferente a la del teatro de corral y suelen ir acompañados por memorias de apariencias, por lo que merecen un estudio aparte.

- *La selva confusa* (Biblioteca Nacional de España, Res/75), *El mágico prodigioso* (BNE, Vitr/7/1), *La desdicha de la voz* (BNE, Res/108), *El secreto a voces* (BNE, Res/117), *El agua mansa* (Institut del Teatre, VIT-197), *En la vida todo es verdad y todo mentira* (BNE, Res/87) y *El gran príncipe de Fez* (BNE, Res/100) (Kroll 2017, 53-77) -,¹² que he comparado con otros testimonios antiguos, manuscritos e impresos, de las respectivas comedias.¹³

Las siete obras presentan bastante variedad genérica, pues dos son comedias de capa y espada (*La desdicha de la voz*, *El agua mansa*); otras dos, comedias palatinas (*La selva confusa*, *El secreto a voces*), y las otras tres pueden considerarse como dramas de distinta condición (*El mágico prodigioso*, *En la vida...* y *El gran príncipe de Fez*). Los siete autógrafos también abarcan un amplio abanico cronológico, pues comprenden desde 1622-23 (*La selva confusa*)¹⁴ hasta 1669 (*El gran príncipe de Fez*) pasando por 1637 (*El mágico prodigioso*), 1639 (*La desdicha de la voz*), 1642 (*El secreto a voces*), 1642-44 (*El agua mansa*)¹⁵ y 1658-59 (*En la vida todo es verdad y todo mentira*).¹⁶ Todos estos autógrafos parecen ser copias en limpio que elaboraba el mismo poeta; sin embargo, sobre la mayoría volvió a intervenir, quizá a petición de las compañías o bien por propia iniciativa, por lo que presentan correcciones y modificaciones de diferente entidad.¹⁷ El caso más extremo quizá sea el de *La desdicha de la voz*, manuscrito muy reescrito y que presenta dos versiones autógrafas de muchos fragmentos; además, existen en él abundantes atajos, tanto autógrafos como no, así como licencias y censuras, lo que delata el uso del manuscrito en la práctica teatral. Al contrario, el de *El agua mansa* está limpio casi por completo

12 Todos estos autógrafos están digitalizados y disponibles en la Biblioteca Digital Hispánica (<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>) y/o en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/>).

13 Hernando Morata (2014; 2015) ha dedicado dos valiosos artículos a la manera de disponer Calderón tanto las acotaciones como diferentes marcas (en particular las rayas horizontales) en sus autógrafos, pero su interés principal se centra en la manera de trazar las acotaciones en los autógrafos y su posible utilidad para fechar estos, así como en los criterios que pudo haber seguido para introducir rayas horizontales en ellos, de tal manera que queda lejos del propósito más bien ecdótico que guía estas páginas. También escapa a los límites estrictos de este trabajo la tesis doctoral en curso de Clara Monzó, *Acotación y didascalía en el teatro áureo: hacia una delimitación terminológica*. Sobre un reciente montaje de *El alcalde de Zalamea* y la actualización que realiza a través de las acotaciones, puede verse Monzó 2017.

14 Véase Coenen 2011, viii-ix.

15 Arellano, García Ruiz 1989, 58-60.

16 Cruickshank 1971, xxxiii-xl.

17 De hecho, Cruickshank considera el de *En la vida* «not a fair copy, but the author's original draft» (1971, xi). Sin embargo, gran parte de los folios están en limpio y dista mucho del aspecto de los borradores conservados de *Cada uno para sí* en el manuscrito 16887 de la BNE (Casariego Castiñeira 2015), por lo que posiblemente fuese también una copia en limpio sobre la que Calderón volvió a introducir correcciones.

(Arellano, García Ruiz 1989, 55-6), y sus editores modernos conjeturan que Calderón, ante el cierre de los teatros de 1644, debió de guardarlo en un cajón a la espera de tiempos mejores (59-60), lo que explicaría que la única censura presente en él, de 1673, esté tan alejada del probable momento de escritura.

Para el cotejo de los testimonios me he basado en las ediciones críticas de seis de las comedias que recojo en la bibliografía; en el caso de *El gran príncipe de Fez* me sirvo de una edición mía provisional. En lo que respecta a *El mágico prodigioso* y *El agua mansa* se han tenido en cuenta también las importantes diferencias que separan a los respectivos autógrafos, por un lado, y a los demás testimonios de ambas comedias, por otro, ya que se trata de versiones diferentes presumiblemente reescritas por el propio poeta; por ello, me centraré en los pasajes comunes en los diferentes testimonios. En el caso de *El mágico prodigioso* la reescritura afectó particularmente al ámbito escénico, pues la versión presente en el autógrafo fue pensada para ser representada con carros, mientras que la otra versión está adaptada para corral, lo que conllevó múltiples variaciones en las acotaciones de la comedia. Así, la acotación inicial en la versión autógrafa dice:

Suena un clarín a una parte de la plaza, y entra por ella un carro pintado de llamas de fuego, tirado de dos dragones, y en él sentado el demonio. Empieza a representar desde el carro, y salta en el tablado como lo dicen los versos.

La versión impresa, más acorde a los usos del corral, suprime esta primera intervención del demonio, y comienza:

Salen Cipriano, vestido de estudiante, y Clarín y Moscón, de gorriones, con unos libros.

Por ser propia de una representación en el espacio abierto de la plaza, también se suprime en la tradición impresa esta otra acotación del autógrafo: *Entra por la plaza una nave, y los que vienen en ella representan lejos; y el demonio en ella con otro vestido. La nave es negra* (v. 1584Acot), al tiempo que se modifica esta: *El demonio sale con vestido diferente, como escapado del mar, en una tabla, y en saltando al tablado se va el bajel* (v. 1626Acot), que en los impresos se reduce a: *Sale el demonio mojado, como que sale del mar*. Así, la entrada de la nave, en la versión impresa, solo se narra.

Se trata, pues, de dos textos muy distintos, por lo que aludiré a ellos preferentemente a partir de pasajes conservados sin variaciones significativas en ambas versiones. También puede tenerse en cuenta que, aunque la versión impresa ha llegado a nosotros en testimonios en los que no intervino Calderón (la *Parte veinte* de la colección de *Escogidas* y la *Sexta parte* de

Calderón editada por Vera Tassis), en las acotaciones de esta también hay indicios de ser autoriales. Por ejemplo, la detallada acotación del autógrafo:

Vuelve a salir Cipriano con una persona vestida de mujer y con manto en los brazos, cuyo vestido ha de ser parecido al que sacó Justina cuando pasó por delante, que esto es fácil, siendo negro; debajo de los vestidos ha de traer un esqueleto pintado en un justillo y máscara de muerte. Pónela encima del escotillón en que se hunde el demonio en la primera jornada, y adviértase que venga vestida esta persona de manera que los vestidos se le caigan con facilidad cuando la descubran y quede toda de muerte. (v. 3196Acot)

Se transforma en la versión impresa en:

*Sale Cipriano trayendo abrazada una persona cubierta con manto, y con vestido parecido al de Justina, que es fácil, siendo negro este manto y vestidos, y han de venir de suerte que con facilidad se quite todo y quede un esqueleto, **que ha de volar o hundirse, como mejor pareciere, como se haga con velocidad, si bien será mejor desaparecer por el viento.***

Obsérvese que, aunque la acotación se reduce en la tradición impresa, sigue conservando algunos de los modismos de la del autógrafo (*que es fácil*) al tiempo que incorpora formulaciones propias del dramaturgo que se dirige al *autor de comedias* ofreciéndole diferentes posibilidades (Morás, Pontón 1995, 84; Ruano de la Haza 2000, 47, 49).

En el estudio de las acotaciones y sus variantes, tenderé a agruparlas según se añadan o se supriman en los testimonios posteriores con respecto a los autógrafos, atendiendo siempre a en qué medida las indicaciones escénicas resultan redundantes o no con respecto al texto literario. Se intentará observar así si Calderón, de acuerdo con lo que Ruano suponía en relación con los autógrafos teatrales, se mostraba en general parco en cuanto a sus indicaciones y dejaba manga ancha a los *autores de comedias* que las llevaban a escena, o bien tendía a ser redundante para asegurar la precisión de la puesta en escena de acuerdo con cómo él la había concebido, tal y como mostraba Fernández Mosquera en su análisis de *El mayor monstruo del mundo*.

Como es obvio, ha de tenerse en cuenta que nos movemos en el ámbito del teatro de corral del siglo XVII, es decir, las acotaciones tenderán a ser comparativamente escuetas en comparación con épocas posteriores, y gran parte de los movimientos escénicos habrán de deducirse de las indicaciones implícitas contenidas en el diálogo. Por ello, las acotaciones que predominarán en los autógrafos, al igual que en los testimonios posteriores, serán las que se limitan a indicar la entrada y salida de escena de los personajes.

Pero, asentado esto, puede adelantarse también que el comportamiento de Calderón con respecto a las acotaciones de sus autógrafos dista de ser regular, pues en ellos, junto a las indicaciones extremadamente lacónicas, conviven otras detalladas y precisas, sin que sea fácil detectar el patrón al que se ajusta, pues en pasajes aparentemente similares unas veces añade acotaciones que pueden resultar redundantes con el diálogo y otras no, de tal manera que debe ser el lector o, en su momento, el *autor de comedias* el encargado de deducirlas.

4.1 Ampliación y adición de acotaciones en la tradición posterior

Tal vez una pequeña clave la proporcione el género, pues los autógrafos de las dos comedias de capa y espada son, con cierta diferencia, los más lacónicos en cuanto a sus indicaciones escénicas, de tal manera que los otros testimonios tienden, en general, a añadir acotaciones con respecto a ellos. Así, *El agua mansa* comienza con un simple *Salen don Alonso y Otáñez*, que se mantiene igual en los impresos. Será el texto literario el que nos indique que la acción sucede en Madrid (v. 7), al tiempo que los personajes nos van informando de sus circunstancias biográficas. En la misma línea tenemos *Sale Brígida* (v. 112Acot) o *Sale Otáñez* (v. 204Acot), entre otros muchos ejemplos. De igual modo, en *La desdicha de la voz* encontramos un *Sale don Juan* (v. 78Acot) o un *Sale Luquete e Isabel* (v. 382Acot), acotaciones que tienden a pasar sin alteraciones a la tradición posterior.

En *La selva sin amor*, comedia palatina, se abre la comedia con un escueto *El príncipe Filipo, Fadrique su hermano, Carlos y Leonelo*, donde un jovencísimo Calderón, siguiendo los usos de Lope, ni siquiera añade un verbo. A los impresos (las partes 27 y 24 de Lope y otros, Barcelona, 1632, y Zaragoza, 1633, respectivamente) debió de resultarles un exceso de laconismo, de tal modo que añadieron un *Salen* (como sucede también en las ediciones lopianas), así como la más significativa indicación *de caza*. Con ello, informan ya a los lectores de algo que los espectadores detectarían de inmediato a través del vestuario, pero que del texto del diálogo no se deduce hasta el verso 15, en el que dice Filipo: «Noble ejercicio es este de la caza».

También en los autógrafos se añade en ocasiones una precisión más, referida a las acciones del personaje al entrar en escena, o bien a su vestuario. Así, *La desdicha de la voz* se inicia con *Salen doña Beatriz leyendo un papel, Inés y un escudero*, de manera que, a la información sobre los nombres de los personajes, su condición social y su salida a escena, se suma la referida a la acción de doña Beatriz, que se acentúa mediante la acotación *Lee* situada junto al primer verso. Más adelante, en verso 874, se indica *Salen don Juan e Inés con luces*, sin que en el diálogo

se haga referencia a ellas o a la noche, lo que resalta la importancia de la acotación, que pasa a la tradición posterior (la *princeps*, dos sueltas sin datos de imprenta y la edición de Vera Tassis: *A, B, C y D* según las siglas que emplea Mason 2003). Más adelante, en verso 3226 se añade *Dale un bofetón*, lo que difícilmente se deduce del texto, pues las referencias al bofetón se hacen mediante pronombres: «Lleve este y venga por este, | sor Luquete» (vv. 3227-8), y la acotación pasa a los impresos, como también sucede en verso 3586 *Acot*, donde se indica: *Descúbrense en una ventana las tres haciendo labor*, sin que en el texto literario haya referencia alguna a esta *labor*, que solo se indica en la acotación. Pasa esta a los impresos, donde se cambia la *ventana* por *corredor*, posiblemente para ajustarlo más a lo propio del corral, mientras que Vera Tassis, de acuerdo con sus hábitos intervencionistas, añade que se descubren *con almohadillas*.

En esta línea, en el autógrafo de *La selva confusa*, frente a lo que sucedía en la acotación inicial, se suelen añadir indicaciones sobre el vestuario, de particular relevancia en la trama de la comedia, como, por ejemplo, *Salen Celia y Flora, vestidas de caza* (v. 403 *Acot*), o bien *Sale Fadrique solo en hábito de villano, con un azadón* (v. 1060 *Acot*), que se mantienen con leves variantes en los impresos.

La frecuente parquedad de acotaciones en los autógrafos hace que, en ocasiones, los testimonios posteriores añadan algunas indicaciones escénicas, normalmente redundantes, pues son extraídas del texto literario. Así, en verso 1232 de *Desdicha* los impresos incluyen las acotaciones *Riñen* y *Cae dentro*, que también el editor moderno, Mason (2003), incorpora a su texto entre corchetes:

DON DIEGO	Aunque los dos me embistáis, me defenderé a los dos.	
DON PEDRO	No podrás, que yo bastara solamente.	[<i>Riñen.</i>]
DON DIEGO	Muerto soy.	[<i>Cae dentro.</i>]

Como puede observarse, las acotaciones explícitas pueden deducirse del texto del diálogo. Un caso similar lo encontramos en *El mágico prodigioso* (McKendrick 1992), donde se lee:

LELIO	En vano la lengua apura lo que mejor el acero hará.	
FLORO	Con él os respondo.	
LELIO	Quién ha sido saber tengo hoy el admitido amante de Justina.	
FLORO	Ése es mi intento. (vv. 1141-6)	

En el autógrafo no hay ninguna indicación escénica, pero los impresos (la *Parte veinte de Escogidas* y la *Sexta parte* de Calderón editada por Vera Tassis) sí añaden la acotación *Riñen*, o *Riñen los dos*, que resultan redundantes con el texto. En contexto similar, más adelante (v. 2210Acot) los impresos incluyen la indicación *Empuñan las espadas*, no presente en el autógrafo. La acotación fue recogida también por la editora moderna, McKendrick (1992), quizá para justificar de manera más sencilla la reacción inmediata de Justina:

JUSTINA ¡Tente, Lelio! Floro, ¿qué haces?
LELIO Tomar la satisfacción
 adonde escuché el desaire.
FLORO Yo, sustentar lo que dije
 donde lo dije. (vv. 2211-15)

También en *El mágico* dice el autógrafo en verso 1404Acot *Salen Justina y Livia*; los impresos añaden *con mantos por una puerta*, pero la adición de los mantos puede deducirse de lo que acaba de decir Clarín: «De fuera viene [Justina] | hacia su casa» (vv. 1403-4).

Sin embargo, estas indicaciones añadidas quizá le sirvan de más ayuda al lector en otros lugares. Así, en verso 1302 de *Desdicha* se dice que *Sale doña Beatriz tapada y sin galas*, dialoga con Otavio y en el verso 1311 le pregunta: «¿Conoceisme?», sin que en el autógrafo exista ninguna indicación más. Los impresos, por si acaso el lector se despista, añaden: *Descúbrese*, acotación que también incorpora Mason (2003) en su texto, entre corchetes. La indicación puede deducirse del texto literario, pero, mientras para un espectador resulta una acción muy evidente sobre escena, quizá pueda quedar más solapada para el lector.

En el verso 2242 don Juan se esconde. Más adelante dice doña Leonor que «en aquesa cuadra está | encerrado» (vv. 2325-6), por lo que posiblemente no fuese visible para el público, como parece confirmar el hecho de que no diga nada durante más de cien versos, frente a lo que suele suceder con los escondidos que quedan *al paño*. Por ello, cuando en verso 2360 don Juan vuelve a escena, los impresos así lo indican, como también Mason, aunque Calderón no lo debió de considerar necesario, si es que no le pasó desapercibido. Los impresos añaden la acotación: *Sale don Juan y admíranse*, pero esta segunda información, aún más matizada por Vera Tassis (*Sale don Juan y, viéndose, se admiran los dos*), de nuevo es claramente deducible del texto:

[DOÑA BEATRIZ] Escondido caballero,
 seguidme, que yo os pondré
 en la calle.
 [Impresos: *Sale don Juan y admíranse*]
 [VT: *Sale don Juan y, viéndose, se admiran los dos*]

jornada, a la larga lista de personajes que se enumeran (f. 29r), se añade en A y *otros moros como cautivos*, cautividad no señalada en la acotación de O pero que seguramente se apreciaría en escena, pues en efecto los moros habían sido capturados por tropas cristianas.

Es muy interesante el caso de la acotación que introduce una original escena de la comedia, en la que se representa sobre el tablado un pasaje que el príncipe lee en un libro, la *Vida de san Ignacio de Loyola*. En O dice la acotación:

Salen por detrás dél [del príncipe], sin que los vea, san Ignacio, vestido de peregrino, y un morisco, en el traje que andaban en España -jaquetilla y calzón de lienzo -, y lo que representan los dos en alta voz lo va el príncipe ponderando como que lo lee en voz baja. (f. 46r)

Mientras que en A se lee:

Sale san Ignacio vestido de peregrino y un moro de morisco, como andaban en España, y, paseándose los dos por detrás de la silla, como que van camino, representan sus versos y al mismo tiempo los lee el príncipe, con esta diferencia: que ellos los han de decir en voz alta y él en voz baja, como que los lee para sí.

Puede observarse que en A, aunque se suprimen los elementos del traje de morisco, quizá por considerarse conocidos o darse por supuestos,¹⁸ sí se especifica y puntualiza la manera en que se ha de representar la escena, por si pudiese resultar confusa.

En otras ocasiones se añaden en la *parte* detalles sí redundantes, pues reflejan en una acotación una información dependiente del texto literario, como sucede con la adición de *Llégame a la punta del tablado bufete y silla*, lo que casi es una transposición del diálogo inmediatamente anterior: «Llega aquí bufete y silla» (f. 45v), que le dice el príncipe a Alcuzcuz. De igual modo, en la tercera jornada se dice que el príncipe éntrase *leyendo sin mirar a Turín* (f. 74r); en A se varía la acotación, y se dice: *sin reparar [el príncipe] en él [en Turín], se va, mandando a Alcuzcuz que le dé limosna*. Este último añadido está directamente extraído del diálogo, en el que el príncipe indica a Alcuzcuz: «Da limosna a ese soldado | y en este parte me espera | mientras salgo».

Al final de la segunda jornada, cuando la virgen se aparece milagrosamente al príncipe, se incluye en O la acotación *Sobre la gavia del bajel baja de lo alto un iris, y en él una niña, como dicen los versos* (f. 59r); esta última indicación se toma en A al pie de la letra, pues se completa la acotación así:

¹⁸ Un caso similar se encuentra en la tercera jornada, cuando se indica en O (f. 62v) que sale *detrás el príncipe, en cuerpo, sin sombrero y sin espada, vestido a la española*, y se suprime en A la información resaltada en negrita.

Ábrese una nube sobre el bajel y vese una niña vestida de concepción en ella sobre un dragón, de tal manera que se incorporan elementos (la nube, el vestido, el dragón) presentes en los versos que pronuncia el príncipe a continuación. Al principio de la tercera jornada, durante su bautismo, dice el príncipe:

Con esta protesta y este
honor que los dos me hacéis,
en ser mi padrino vos, [Al maestro.]
vos en darme el nombre, pues
lo Baltasar y Loyola [A Baltasar.]
en vuestra casa lo hallé (f. 64r)

Y es A la que añade las dos acotaciones, no presentes en O. Parece claro a quién se está refiriendo el príncipe, en particular por la alusión al *nombre*, pero quizá para evitar posibles confusiones se añadió en A y en otros testimonios posteriores la indicación precisa de a quién se dirigía el príncipe.

En f. 70v se indica en O *Sácale la espada [Zara a Cide Hamet]. Sale Muley y otros*. En A se añaden informaciones: *Sácale la espada, Abdalá se pone en medio y dicen todos dentro las voces, y sale Muley y algunos*. La indicación relativa a Abdalá no es tan evidente como en otros casos, aunque sí parece deducirse de sus dos intervenciones siguientes: «¡Detente!», dirigida a Zara, y «Huye, Hamet», como indicando que, efectivamente, está buscando la manera de facilitar la huida de este antes de que Zara descargue su ira sobre él.

Al observar estos ejemplos de leves añadidos de información, más o menos redundantes, debe tenerse en cuenta que no está claro cuándo Calderón decide añadir una acotación explícita y cuándo no, pues no parece comportarse de manera similar en contextos en apariencia análogos. Así, si en una acotación de *Desdicha* se indica que un personaje sale a escena con luces, a pesar de que el mismo personaje lo dice inmediatamente al salir a escena:

Sale doña Beatriz con luces.

DOÑA BEATRIZ Ya están las luces aquí. 2259

encontramos que versos antes:

Sale doña Beatriz.

DOÑA BEATRIZ Quítame este manto, Inés. 942

A partir del texto literario, tan evidente resulta en un caso que Beatriz sale con luces como en el otro que sale con manto. ¿Por qué Calderón solo lo especifica en un caso en la acotación inmediatamente anterior? De igual manera, en versos 3639-48 de *Desdicha* leemos:

DON PEDRO	¿A eso conmigo veniste?	
DON JUAN	Sí, que esto solo fue causa.	
DON PEDRO	Eres amigo traidor.	
DON JUAN	Soy leal amante, que basta.	Riñen.
DOÑA LEONOR [sale]	(¿Qué es esto? ¡Ay de mí, infelice! Don Pedro, a quien yo engañaba, celoso sin duda viene buscándome y, como halla a don Juan aquí, de celos los dos por mi amor se matan).	

Y en versos 421-7 de *El mágico prodigioso* (McKendrick 1992) se lee:

FLORO	La espada sacad, que aquí son las obras si allá fueron las palabras.	
LELIO	Ya sé que en el campo, muda la lengua de acero, habla desta suerte.	Riñen.

Como vemos, en estos casos Calderón decide añadir sendos *Riñen*, aunque del diálogo parece deducirse fácilmente que así sucede, en particular en el pasaje de *El mágico*. Sin embargo, en dos pasajes ya tratados (*Desdicha*, v. 1232; *Mágico*, vv. 1141-6) decidió no hacerlo, quizá por parecerle aún más evidente que aquí. Es obvio que, con respecto a la puesta en escena, el asunto es poco relevante, pues en ambos casos el espectador vería a los personajes riñendo. Pero, ¿en la lectura?

Calderón sí era muy parco al señalar apartes o indicaciones de que un personaje se dirige exclusivamente a otro sin que los demás lo oigan. Salvo error o despiste por mi parte, de los siete autógrafos manejados, carecen por completo de apartes explícitos los de *Desdicha*, *En la vida* y *El secreto a voces*, mientras que se añade uno en *La selva confusa*, en *El gran príncipe de Fez* y en *El mágico prodigioso*, y tres en *El agua mansa*. Como puede suponerse, son muchos más los casos de aparte que pueden localizarse en las comedias, de modo que cabe preguntarse por qué Calderón explicita solo unos pocos.

Los tres de *El agua mansa* los incluye el poeta en una misma carilla, en el siguiente pasaje, que editan así Arellano y García Ruiz:

A don Pedro debió de parecerle un momento especialmente sensible, por lo que decidió explicitar estos tres apartes, frente a lo que suele ser su práctica habitual. Pero cabe preguntarse por qué justamente aquí, ya que pueden buscarse muchos otros momentos en los que parece más complejo detectar dónde empieza y dónde termina un aparte. Sirva de ejemplo el siguiente:

DOÑA CLARA La causa es que Eugenia, a quien
 [Ap.] (dél asegurarme quiero
 para la ocasión que espero)
 vos decís que queréis bien,
 a otro favorece (*Agua mansa*, vv. 2624-8)

Calderón escribe este pasaje sin ningún tipo de marca ni signo de puntuación; simplemente el texto:

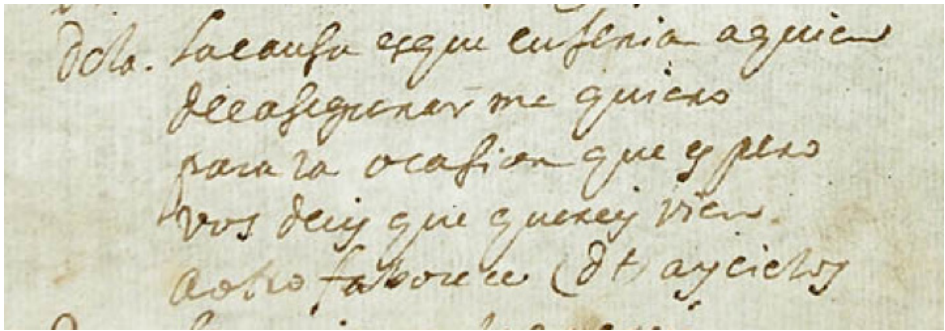


Figura 2. Pedro Calderón de la Barca, *El agua mansa*, f. 49r. Manuscrito autógrafo. Barcelona, Institut del Teatre

Debe notarse, sin embargo, que la oración que comienza en el verso 2624 continúa en el 2627, lo que ya fue indicado debidamente por los impresos antiguos, que incluyen un aparte que los editores modernos también incorporan a su edición del autógrafo, señalando debidamente dónde empieza y dónde termina. ¿Por qué Calderón sí marca los apartes anteriores, y no este o cualesquiera otros que sí indican los impresos antiguos, Vera Tassis o los editores modernos?

En *Desdicha* encontramos un pasaje similar:

Lucía me estaba diciendo
(concede con cuanto digo, [A Beatriz]
que me va la vida en ello),
viéndome triste, que quiere
divertir mis sentimientos [...] (*Desdicha*, vv. 2512-16)

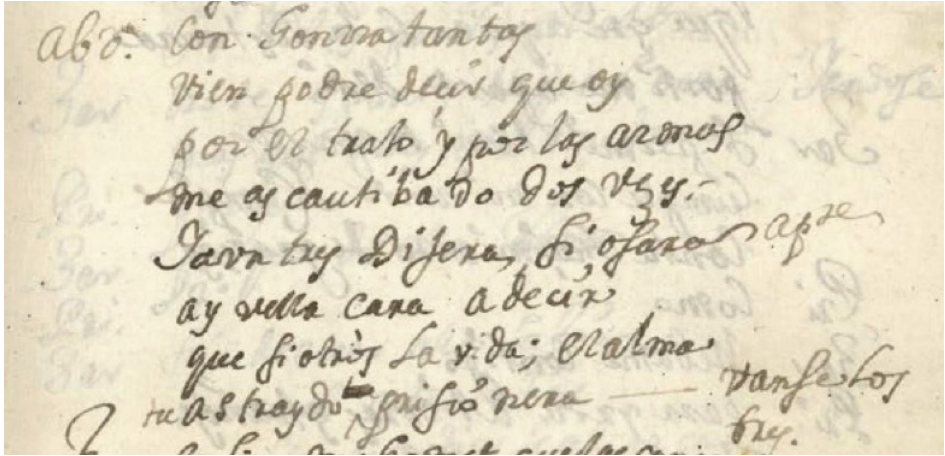


Figura 3. Pedro Calderón de la Barca, *El gran príncipe de Fez*, f. 27r. Manuscrito autógrafo. BNE, Res./100

Más adelante encontramos otro importante aparte y, aunque Calderón no lo explicita mediante la palabra *aparte* (que sí incluirán los testimonios posteriores), añade un paréntesis para delimitarlo. Se trata de un momento en el que Cide Hamet cuenta noticias de Fez al príncipe Mahomet, cautivo en Malta:

Solamente en quien peligra
la salud es en tu padre.
Años son, no hay que te aflijas,
que el achaque de los años
se sabe sin que se diga.
(Callarele que la nueva
que llevé fue su homicida,
porque el saber que ya es rey
no crezca al precio la estima).
Uno y otro, no hay riqueza
en Fez que por ti no rindan.

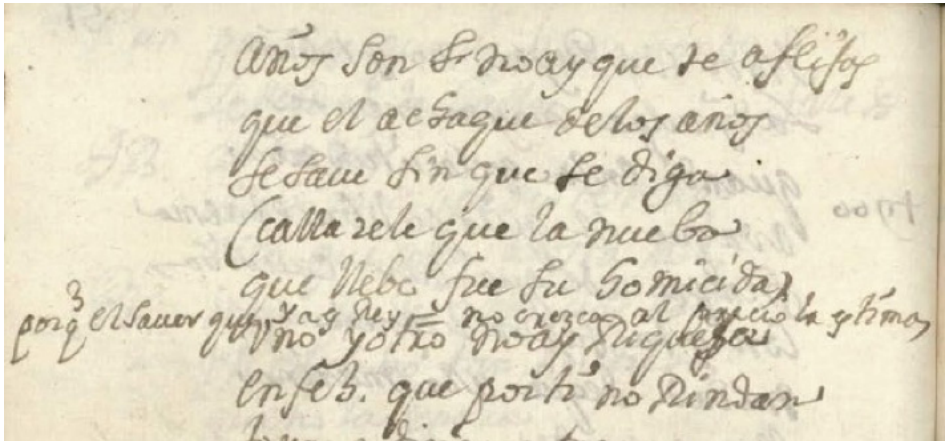


Figura 4. Pedro Calderón de la Barca, *El gran príncipe de Fez*, f. 51v. Manuscrito autógrafo. BNE, Res./100

El aparte de *El mágico prodigioso*, a su vez, se explicita doblemente, primero mediante la acotación *Pónese sobre la tierra Cipriano a escribir y el demonio habla aparte* (v. 2786Acot), y de nuevo a continuación del siguiente verso mediante un *Aparte*. En los impresos se pierden ambas acotaciones, y se indica que Cipriano simplemente *Vase*, de tal modo que el demonio pasa, de hablar aparte, a hablar solo. Pero debe notarse que no es un aparte al uso habitual, en el que el personaje habla en alto y solo el público, por convención, le oye, sino que, en este caso, el demonio se aparta de hecho físicamente.

4.2 Reducción y supresión de acotaciones en la tradición posterior

En lo visto hasta ahora parece cumplirse lo postulado por Ruano sobre la tendencia de los manuscritos autógrafos a incluir las indicaciones esenciales y dejar libertad a las compañías en la puesta en escena. Sin embargo, podemos encontrar también muchos ejemplos de lo contrario, en particular en los autógrafos de *El secreto a voces* y *El gran príncipe de Fez*. El de *En la vida todo es verdad y todo mentira* es quizá aquel cuyas acotaciones menos varían en su paso a otros testimonios: un manuscrito (A), las dos ediciones de la *Tercera parte* (BC) y la de Vera Tassis (D), aunque en todo caso la tendencia sea a perder acotaciones o detalles, no a añadirlos, frente a los ejemplos expuestos hasta ahora.

Así, en varios momentos observamos casos de acotaciones redundantes con respecto al texto literario que sin embargo Calderón explicita y que

pasan a la tradición impresa. Así sucede con *Quédase mirándole* (I, v. 1070), que es redundante con el texto «¿Qué es lo que mirando estoy?», pero pasa a la *Tercera parte* y en Vera Tassis incluso se amplifica: *Quédanse suspensos todos, mirándole*. Otro ejemplo lo constituye *Dale una lámina que traerá en el pecho* (I, v. 1166Acot), reducida en los impresos a *Dale una lámina* y de nuevo redundante: «te doy | para testimonio esta | lámina que a mí me dio | con él».

Algunas de estas redundancias, bien acotaciones enteras, bien fragmentos de acotación, se suprimen en los impresos. Un ejemplo lo tenemos con la acotación *Al verse los dos quedan suspensos* (I, v. 839), que se pierde en los impresos (incluido Vera), y que se deduce del texto:

HERACLIO [...]	Mas ¿qué miro?
CINTIA	Mas ¿qué veo?
HERACLIO	¡Qué bello animal!
CINTIA	¡Qué fiera
	tan espantosa!
HERACLIO	¡Divino
	asombro!
CINTIA	¡Horrible presencia!

(*En la vida*, I, vv. 839-42)

Lo mismo sucede con *Detiéndenlas* en I, v. 1013, omitido en *BCD*, pero que queda claro del diálogo: «LEONIDO. No has de irte. HERACLIO. No has de ausentarte» (I, v. 1013). De igual modo, leemos en el autógrafo de *El mágico prodigioso: Sale el demonio al balcón, rebozado* (v. 1081Acot). En los impresos se suprime esta última nota, quizá por considerarse redundante con lo que dicen los personajes a continuación, como Lelio: «Un bulto | sale de ella, a lo que puedo | distinguir» (vv. 1081-3).

Esta tendencia a que el autógrafo incluya indicaciones más minuciosas que la tradición posterior se acentúa en *El secreto a voces* (Aichinger, Kroll, Rodríguez-Gallego 2015). Así, ya su acotación inicial se aleja, por su detallismo, de las más taquigráficas vistas en otros autógrafos:

Salen los músicos en cuerpo, con los sombreros en las espadas; todas las damas con mulletillas y sombreros; detrás Flérída y Arnesto, trayéndola de la mano. Pasan por delante del tablado cantando y éntranse por la otra puerta. Detrás de todos, salen Enrique, vestido de camino, y Federico y Fabio, de cortesanos.

La acotación refleja, además, una acción no reconstruible a partir del diálogo, pues le siguen unas canciones, situación no habitual en los autógrafos tratados hasta ahora, lo que explica también que la acotación pasase, mayoritariamente, a la edición príncipe (una suelta incluida en la *Parte 42 de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, 1650):

En otros casos no son acotaciones enteras las que se pierden en otros testimonios, pero sí elementos de ellas, quizá por haberse considerado prescindibles. Así, en verso 3132Acot se indica *Salen algunos con armas*, pero la precisión *con armas* se pierde en los demás testimonios, aunque puede darse por supuesta, ya que esos *algunos* vienen a detener a Federico (de hecho, en lugar de *algunos con armas*, en el manuscrito de la Hispanic Society se habla de *tropa* y en la suelta de lujo vienesa de *soldados*).

En verso 1407Acot se indica en el autógrafo *Vase Fabio y sale Laura leyendo*, pero esta última precisión, *leyendo*, también es claramente deducible de los versos siguientes, razón por la que debieron de suprimirla en testimonios siguientes:

LAURA	<i>Vase Fabio y sale Laura leyendo.</i> (Ya que la cifra quité, vuelvo a ver a la duquesa, para que de mi retiro ningún escrúpulo tenga.)
FLÉRIDA	Laura, ¿qué es lo que te escribe Celia?
LAURA	Mil impertinencias. Aquesta, señora, es la carta, si quieres verla. (vv. 1408-15)

Pero, en ocasiones, estos detalles que se suprimen de las acotaciones no son redundantes y no pueden reconstruirse a partir del texto literario, de tal modo que se pierden en la tradición posterior pequeños matices del autógrafo, como cuando un *Tómala de la mano [Arnesto a su hija Laura]* y *van todos acompañándola* (v. 485Acot) queda reducido a *Vanse y acompañanlos todos*.

En suma, y frente a lo que sucedía en ejemplos anteriores, ahora es el autógrafo el que resulta más redundante, y el que añade detalles que se pierden en otros testimonios, sean impresos (incluido Vera Tassis) o manuscritos.¹⁹ La misma tendencia se da en *El gran príncipe de Fez*, acaso

19 Ha de mencionarse que sí hay un testimonio que supera al autógrafo en acotaciones, pero se trata de un caso excepcional: una suelta de lujo editada en Viena por Matheo Cosmerovio que reproduce la fiesta teatral representada en el carnaval de 1671 ante los emperadores Leopoldo y Margarita Teresa (la infanta rubia de *Las meninas*) cuyo centro fue un montaje de *El secreto a voces*. El texto parece ajustarse con fidelidad al del manuscrito de que haya utilizado durante esa escenificación, de tal modo que modifica gran parte de las acotaciones y añade muchas más, comenzando por unas indicaciones sobre el lugar de la acción («Jardín, bosque y palacio», «Estancias regias de la duquesa»...) que se adelantan en casi doscientos años a las que introducirá Hartzbusch en sus ediciones (aunque con la diferencia de que posiblemente se estuviesen ajustando a decorados empleados durante la representación vienesa), así como abundantes *apartes* y diferentes indicaciones dirigidas a los actores y no presentes en los demás testimonios: *Mirando a Arnesto*, *Vase llegando a ver el papel*, *Cierra*, y *guarda el papel*, etc.

el autógrafo de los estudiados en el que encontramos las acotaciones más largas, aunque en su mayor parte pasan a la tradición posterior. Un buen ejemplo lo constituye la acotación inicial:

Dentro cajas y trompetas y, abriéndose una tienda de campaña, se verá en ella el príncipe, vestido a lo moro, leyendo en un libro sobre un bufete en que habrá aderezo de escribir, luces y algunos instrumentos matemáticos, globos y esferas, y a un lado de la silla estará Cide Hamet, viejo. (O)

*Dentro cajas y trompetas y, abriéndose una tienda de campaña, se verá en ella el príncipe, vestido a lo moro, leyendo en un libro sobre un bufete en que habrá aderezo de escribir, **con** luces y algunos instrumentos matemáticos, **como son astrologías [astrolabios]**, globos y esferas, y a **su** lado Cide Hamet, viejo. (A)*

Nótese la precisión de la acotación, pues se indican en ella la situación de los personajes, el vestuario, las acciones que realizan, así como la presencia de diferentes objetos. Sin embargo, y a pesar de la longitud y el detalle de la acotación, esta pasa, con muy leves variantes, a la edición de la comedia en la *Cuarta parte* (A). Lo mismo sucede en el caso siguiente, en el que se conserva en A lo fundamental de la acotación, pero se pierde una fórmula típica de los autógrafos, y *los que puedan*:

*Con el terremoto se descubre la nave, y en ella el príncipe, Cide Hamet, Alcuzcuz y **los que puedan**, de marineros (f. 57v)*

El terremoto, y con esta faena se descubre el bajel en que vendrán el príncipe, Cide, Alcuzcuz y otros de marineros

En ocasiones, una larga acotación de O que adelanta diferentes acontecimientos parece reducirse en A, como en este caso:

*Con esta repetición se va el Buen Genio; él se queda como suspenso y elevado, y salen por la otra parte Cide Hamet y Turín deteniendo a Alcuzcuz, que traerá en la mano un ramillete de las flores que dicen los versos, y a **su tiempo, huyendo dél, se las deja a Turín, y él se las da a Cide Hamet** (O, f. 84v)*

Quédase el príncipe suspenso y salen Cide Hamet y Turín deteniendo a Alcuzcuz, que traerá en la mano las flores que dicen después los versos (A)

La indicación resaltada en negrita se pierde, aparentemente, en su paso a A. Sin embargo, se encuentra más adelante, cuando de hecho se produce

el lance anunciado en la acotación de *O*, de tal manera que no se elimina información en *A*, sino que se distribuye y dosifica.

Al tiempo, también se puede observar en esta acotación una característica apreciable en otras, y es que, aunque no se pierda nada esencial de la indicación de *O*, da la impresión de que se quisiese resumir esta en *A* y reducirse a lo esencial. Lo mismo sucede en otros lugares, como:

*Hacen salva piezas y chirimías a una parte, y en otra voces y músicas, y van saliendo el rey, **viejo venerable, por una puerta, y por otra el príncipe, Zara, Muley, Cide Hamet, Alcuzcuz y acompañamiento, cada uno con sus versos, y, detrás de todos, Abdalá, moro galán, como cautivo** (O, ff. 19v-20r)*

En una parte música y en otra cajas y trompetas, y salen luego el rey, el príncipe, Muley y Zara, Abdalá y otros (A)

Puede observarse cómo en *A* la primera parte de la acotación se comprime un poco, pero fundamentalmente se pierden algunos detalles, en particular en la manera de distribuir la escena y las salidas de los personajes al tablado. Así, la preocupación del dramaturgo por indicar quiénes salen a una parte y quiénes a otra, así como el explicitar que los personajes saldrán a escena al pronunciar los versos que se les atribuyen (aspecto en el que se insiste en el autógrafo con distintos *Sale* añadidos al tomar la palabra cada personaje, todos los cuales se pierden en *A*), son suprimidos en la *Cuarta parte*, como también las notas caracterizadoras referidas al rey y a Abdalá.

Ya antes se había perdido en *A* otro apunte de distribución escénica presente en *O*, cuando Calderón explicita que la intervención de Zara, fuera de escena, se produce u oye *A una parte* y la del niño Muley, fuera también del tablado, *A otra parte* (f. 15r). Más adelante, también parece más adecuada la distribución del movimiento escénico que se plantea en *O* en la acotación *Éntrase [el príncipe] por una puerta para salir por otra, y en este intermedio salen Turín y soldados riñendo y tirando unos y otros de Alcuzcuz* (f. 52v), acotación que refuerza lo que acaba de decir el príncipe:

Cuchilladas a la puerta
hay. Iré a ver si la riña
en voz de oráculo habla
conmigo.

En *A*, sin embargo, se suprime la información relativa a la entrada y salida del príncipe, quizá por considerarse redundante con el diálogo, mientras que la entrada en escena de Turín y los soldados se había incluido unos versos antes, cuando en *O* solo se indicaba *Cuchilladas dentro*. Así, en la

versión de A coinciden en escena Turín, los soldados y el príncipe, aunque este, convencionalmente, no los ve, al menos de acuerdo con el diálogo. Parece más ajustada la versión de O.

De igual modo, en f. 65r se dice en O *Con esta música y chirimías se entran todos, quedando solo el Mal Genio*. En A se pierde la información resaltada en negrita y parece importante, pues, aunque a continuación, en efecto, solo habla el Mal Genio, parece necesario resaltar que está solo en escena, según se hace en O, pues no se explicita en el monólogo del personaje.

En A se suprimen también algunas breves acotaciones que podrían parecer redundantes, como un *Dale el libro* (f. 44v) que se incluye después de haber cogido Alcuzcuz uno para el príncipe y decirle «Toma», un *Siéntase a leer* referido al príncipe (f. 45r) que reitera un *Pónese a leer en la punta del tablado* incluido poco antes, un *Abre el papel* (f. 68r) antes de leer Zara uno que acaban de arrojar, un *Abrázanse* (f. 76r) al encontrarse Turín y Alcuzcuz y decir el primero «Dame los brazos». Al principio de la tercera jornada, se indica en O (f. 60r) *Dentro chirimías y música, y salen Cide Hamet y Alcuzcuz como atendiendo a lo que se canta*, aunque la última información, resaltada en negrita, se pierde en A, quizá porque se da por supuesta,²⁰ aunque en este caso sí se especifica en A, frente a O, el momento exacto en que salen a escena los personajes: *mientras se canta la primera copla*.

En ocasiones, son insistencias o recurrencias las que se pierden. Así, en una larga acotación que se refiere a una batalla, se suprime en A la referencia a las *trompetas* que sí está en O y se mantiene solo la de las *cajas* (f. 7v), como también se pierden la insistencia en *La caja y Las chirimías* que hay en O poco después acompañando a los vítores de uno y otro bando (f. 8r), así como una nueva referencia a las *trompetas* en f. 13v, aunque sí se mantienen las *trompetas* de f. 14r.

Sin embargo, a veces también se pierden otras informaciones no directamente extraíbles del texto del diálogo, como un *Yéndose* (f. 28r) en una intervención de Zara que no se deduce del diálogo o un *Levántase* (f. 49v) después de haber leído el príncipe parte de un libro. En la tercera jornada, se dice en O que Alcuzcuz *Paséase muy grave, y Turín tras él* (f. 74r), que en A se queda reducido a *Paseándose*, junto al aparte de Alcuzcuz: «¡Quién saber simolar lengua | hasta ver si él ser, guardando | el rostro al tomar el vuelta!», pues Alcuzcuz intenta asegurarse de que es Turín el mendigo que le ha pedido limosna.

20 Poco después se dice en O, al final de una larga acotación, que sale *el Mal Genio detrás de todos como mirando a lo largo* (f. 62v), aunque en este caso la indicación, en parte similar a *como atendiendo a lo que se canta*, sí se mantiene en la tradición posterior.

4.3 Conclusiones

El recorrido por estos siete autógrafos y sus testimonios posteriores plantea un panorama variado, en el que resulta posible encontrar tanto acotaciones muy lacónicas de los autógrafos a las que se añaden diferentes matizaciones, más o menos redundantes, en testimonios posteriores, como, al contrario, indicaciones de los autógrafos que pierden parte de su información - en ocasiones, por redundante, pero en otras no - en la transmisión posterior. En general, ha podido percibirse algo ya bastante sabido: que las acotaciones son más *maleables* que el texto del diálogo, es decir, se introducen en ellas más variantes,²¹ aunque estas no suelen ser de gran entidad, pues no se han hallado casos extremos de variación entre testimonios en cuanto a las indicaciones escénicas, a no ser cambios en las circunstancias de representación, como sucede con *El mágico prodigioso*. Así, tiende a detectarse con frecuencia la relación última entre las acotaciones de los testimonios posteriores con las salidas de la pluma del poeta, incluso manteniendo expresiones particulares de estas.²² Aunque de nuevo son las dos comedias de capa y espada las que más se alejan de este supuesto, pues en ellas se añaden en la tradición posterior varias acotaciones nuevas, sin correspondencia en el autógrafo, dada la parquedad escénica de estos.

Un factor de importancia en lo que respecta a las acotaciones parece ser el género al que se adscribe la comedia. Así, aquellos que más se ajustan a la perspectiva planteada por Ruano según la cual los manuscritos autógrafos solo contienen las acotaciones esenciales son los de las dos comedias de capa y espada, *La desdicha de la voz* y *El agua mansa*, cuya puesta en escena depende sobre todo del diálogo entre los personajes, lo que llevó a testimonios posteriores a extraer de este diferentes acotaciones extradiológicas que la explicitaran. Algunas indicaciones más se encuentran en *La selva confusa*, temprana comedia palatina, y en *En la vida todo es verdad y todo mentira*, drama palatino. En lo que respecta a *El secreto a voces*, comedia palatina, quizá por la complejidad escénica o por el ambiente palaciego, encontramos acotaciones a veces más largas, con detalles que en ocasiones se pierden en testimonios posteriores quizá por considerarse

21 Como apuntan Morrás y Pontón (1995, 98), «frente al texto poético, sujeto a las convenciones métricas y - relativamente - reconocido como fruto de un ingenio, las acotaciones eran copiadas al modo de los textos orales, conservando el sentido, pero sin ánimo de preservar la literalidad en la formulación. Hasta cierto punto podrían considerarse elementos de tradición abierta, que “viven en variantes”».

22 También lo apuntaron los citados Morrás y Pontón: «en ocasiones los interliminares pueden copiarse de forma literal, preservando su formulación a través de los cambios» (1995, 84); «el carácter proteico de las variantes no impide que, en determinados casos, tras las variantes asome un arquetipo común» (98).

redundantes. Más particular es el caso de *El mágico prodigioso*, pues las acotaciones referidas a la puesta en escena en carros, acaso las más detalladas del autógrafo, se pierden en los testimonios posteriores, que presentan una escenificación adaptada al corral.

En todo caso, el autógrafo de acotaciones más abundantes y detalladas es el de *El gran príncipe de Fez*. Se trata del más tardío (de 1669) de los analizados, de tal modo que está muy cercano al parcialmente autógrafo de *El mayor monstruo, los celos*, cuyas detalladas acotaciones fueron analizadas por Fernández Mosquera. Cuenta además con censuras, licencias, atajos, correcciones y demás marcas que suponen indicios de su paso por una compañía teatral. En cuanto a su género, es un drama hagiográfico, bastante innovador escenográficamente. Desconozco en qué circunstancias se produjo su estreno, quizá vinculado a diferentes actos conmemorativos de la muerte de Baltasar de Loyola y acaso promovido por la Compañía de Jesús a la que perteneció este,²³ pero nada hay en su texto que impida una representación en corral, algunos de cuyos elementos menciona Calderón explícitamente en las acotaciones; por ejemplo: *Pónese a leer en la punta del tablado, dejando entre sí y el vestuario capacidad para andar dos personas; Habrá en un bufete arrimado al vestuario algunos libros, y, al llegar a él Alcuzcuz, sale el buen genio y señálale [sic] el que ha de llevar, y él representa como sin ver a nadie* (f. 44v). Solo se sale de estos parámetros una escena, cercana al final, protagonizada por Isaac y Abraham, que se introduce así:

Suben los dos [genios] juntos en dos elevaciones de dos canales y, en estando arriba, se apartan en dos bofetones y se ve un monte. Después, cuando lo dicen los versos, se abre el monte y se ve en él Abrahán y Isaac en el sacrificio y a su tiempo baja el ángel. (A, 281a)

Canales y bofetones son propios también del mundo del corral, pero el monte que se abre recuerda más a algunas escenografías de autos sacramentales y sus carros, por lo que quizá la comedia se concibiese para algún tipo de representación mixta o en circunstancias que me son desconocidas. En todo caso, la mayor complejidad escénica de este pasaje debió de ser la responsable de que se haya perdido en el manuscrito autógrafo, donde es sustituido por una escena diferente en un folio no autógrafo (f. 90), así como en otros dos manuscritos de la compleja tradición textual de la comedia (Rodríguez-Gallego 2017, 138-9, 148-50). También debe destacarse que las detalladas acotaciones de *O* pasaron con no demasiadas variaciones a los testimonios siguientes, que incluso añadieron algunos detalles más o menos redundantes, como se trató en páginas anteriores.

23 De acuerdo con Valbuena Briones (1969, 1363b) la obra se representó en el palacio real, dato reproducido en otros trabajos sobre la comedia, pero no indica de dónde toma la noticia, y no se alude a ella en los documentos compilados en el DICAT.

Me pregunto en qué medida estos aspectos, tan poco concluyentes, pueden trasladarse a otras comedias con tradiciones textuales carentes de autógrafo. Por ejemplo, en *El astrólogo fingido*, comedia de capa y espada compuesta en torno a 1625, existen diferencias textuales de importancia entre la versión que publicó Calderón en su *Segunda parte de comedias* (1637) y la que se había publicado cinco años antes en la *Parte 25* de la colección de *Diferentes autores* (Zaragoza, 1632), diferencias que afectan también al texto espectacular. Así, las acotaciones son bastante más reducidas y lacónicas en la *Segunda parte* (QC) que en la *Parte 25* (Z). Por ejemplo, cerca del principio de la tercera jornada encontramos *Salen Violante y Quiteria con mantos* (QC 2185Acot, Z 2438Acot), acotación en la que más o menos coinciden ambas ramas. Sin embargo, poco después solo se dice en la zaragozana *Descúbrense* (2443Acot) cuando Violante comienza a hablar, quizá porque en la otra rama se daba por hecho que se sobreentendía, pues don Diego la reconoce; diferencia que nos recuerda a la vista a propósito de *La desdicha de la voz*, en la que eran los testimonios posteriores los que incluían un *Descúbrense* que Calderón no añadió en su autógrafo.

En un momento de la primera jornada simplemente se indica de María en la *Segunda parte* que *Vase* (408Acot); pero en Z, *Vase doña María y don Diego detiene a Beatriz* (487Acot). De nuevo en *La desdicha de la voz*, Vera Tassis añadía un *Deteniéndole* tras el verso 2634, no presente en el autógrafo, que se deducía de un «Soltad» de ese mismo verso, como también en *En la vida...* Vera Tassis añadía un *Quiere irse [Lisipo], y sale Cintia, y detiéndole* no presente en el autógrafo y que era incorporado también por Cruickshank en su edición en su mayor parte.

Podrían aducirse más ejemplos similares, con diferentes añadidos en Z con respecto a la *Segunda parte* de fragmentos de acotaciones o de acotaciones enteras que en gran medida se podían deducir del texto literario. En su momento, al editar la comedia, y siguiendo ideas de Ruano, consideré que estas diferencias podían indicar que la de Zaragoza era una versión pensada para la escena, mientras que la madrileña traslucía una revisión efectuada por Calderón pensando en la inminente publicación de la comedia (Calderón de la Barca 2011, 146-9). Sin embargo, el análisis de las relaciones entre autógrafos y otros testimonios creo que podría permitir invertir la hipótesis: no sería la *Segunda parte* la que suprime acotaciones, sino la edición de *Diferentes* la que las añade, pues aquellas parecen ajustarse más a los usos de los autógrafos calderonianos de comedias de capa y espada, mientras que estas se asemejan a las de otros testimonios ya vistos que incluyen acotaciones extrayendo la información del texto literario. Así, cabría proponerse que el texto de la *Segunda parte*, más corto que el zaragozano, quizá esté más próximo al del autógrafo, un autógrafo en el que Calderón habría atajado y suprimido versos (como sucede también en el de *El secreto a voces* o el de *El gran príncipe de Fez*, por ejemplo), mientras que la versión de Z provendría de una copia

de compañía que tuvo de modelo todavía un texto más largo en el que se añadieron acotaciones explícitas deducidas de las implícitas, panorama que quizá se asemeje más a lo que sucedió en la realidad que el creer que Calderón revisó el texto para la imprenta, proceso durante el que habría pulido y suprimido acotaciones.

5 Vera Tassis y su tratamiento de las acotaciones

Esto me conduce también al problema de los textos teatrales editados para ser leídos. Al margen de que esta distinción pueda ser más o menos operativa, sí se suele hacer referencia a ella, aunque con perspectivas diferentes, pues mientras Florit consideraba que los textos pensados para ser leídos añadían acotaciones, Ruano entendía que, cuando un dramaturgo revisaba sus piezas con vistas a publicarlas, las suprimía y reducía, para hacer sus textos así – entiende él – más literarios.

Juan de Vera Tassis, al morir Calderón, editó 108 obras de este en nueve *partes*, interviniendo con frecuencia en el texto para corregir los que él consideraba errores o lecturas impropias del gran don Pedro.²⁴ Su intervencionismo llegó también a las acotaciones, pues en los casos en los que se conoce con cierta seguridad su texto base, puede observarse que Vera Tassis tendió a añadir bastantes, normalmente deducidas del texto literario, incluidas, por cierto, varias indicaciones de aparte, que Vera señalaba de manera bastante sistemática. Vera Tassis, pues, parece dar la razón a Florit, ya que, en su lectura de los textos de Calderón de finales del XVII, con un espíritu que podríamos quizá tildar de *preilustrado*, incluyó bastantes acotaciones, en la creencia, posiblemente, de que con ello facilitaba la lectura de los textos.

En las páginas precedentes se han mencionada de pasada algunos ejemplos, pero pueden aducirse más. Así, en lo que respecta a *La desdicha de la voz* Vera añade algunas acotaciones no presentes en impresos anteriores, como tras v. 720: *Mira por la cerradura*; v. 771: *Saca Isabel la guitarra*; *Abrázanse* (2055); *Deteniéndole* (2634); *Mientras Otavio está hablando, los dos están suspensos*, y *Beatriz llora* (3067-82); *Alborótanse* (3139). Todas ellas pueden deducirse del texto, como también un *Escóndese*, añadido en el siguiente texto:

24 Sobre su figura y su *modus operandi* pueden verse Cruickshank 1983 y Rodríguez-Gallego 2013.

del diálogo, pero más bien *a posteriori* (la acotación se incluye tras el verso 286, y solo en el 297 se habla de «mezclados los metales» o, en los versos 303-4, de «miro en los dos igual | desnudo el acero limpio»), razón por la cual debió Cruickshank de incorporarla a su texto en su edición crítica, aunque, curiosamente, la suprimió en la que años después publicó, sin aparato crítico, en la Biblioteca Castro. ¿Se trata de un añadido propio de Vera para aclarar la situación a sus lectores o la toma de otro texto, al igual que las otras acotaciones mencionadas?

6 Final

Un nuevo paso en esta tendencia a ajustar los textos a un determinado tiempo y lugar lo encontramos en la colección *El teatro español*, que publicó en Londres, entre 1817 y 1821, una antología de teatro español en cuatro volúmenes. El primer tomo se abre con una larga introducción, sin firma, tras la que se incluye la primera comedia, *Sancho Ortiz de las Roelas o La Estrella de Sevilla*, que aparece dividida en escenas, según los estándares decimonónicos. Esta división no afecta, sin embargo, a todas las comedias editadas en la colección (por ejemplo, *El mejor alcalde, el rey*, también en el tomo I, no la presenta), por lo que es posible que se deba a que en varios casos están siguiendo textos refundidos, como en el de *Sancho Ortiz de las Roelas*. Sin embargo, esta tendencia afecta a comedias cuyo texto no parece haberse refundido, como sucede, me parece, con *La dama duende*, en el tomo II, o con *La puente de Mantible*, en el III. Esta división en escenas se popularizaría en las ediciones de teatro clásico preparadas por Juan Eugenio Hartzenbusch para la Biblioteca de Autores Españoles (Vega García-Luengos 2008; ver también el trabajo de Lama en este volumen).

Esto nos conduce a la cuestión de en qué medida deben intervenir en los textos editados los editores modernos que se dirigen sobre todo a un público lector (gran parte del teatro clásico que editen es probable que no vuelva a subir a las tablas), sea en ediciones divulgativas, sea en ediciones críticas más pensadas para universitarios y especialistas. ¿Deben añadir acotaciones no presentes en su texto base, sea este o no un autógrafo? ¿O es preferible forzar la interpretación del texto literario y obligar a los lectores a extraer de este una serie de indicaciones, en ocasiones *a posteriori*, que son fácilmente perceptibles para el espectador ya desde la entrada en escena de los personajes? No parece haber dudas en que sí se debe subsanar la mención de las entradas y salidas de personajes, pues su omisión podría generar confusión en los lectores.²⁵ Pero no está tan claro qué hacer en otros casos.

25 Es este un aspecto que afecta más directamente al teatro del XVI, por ejemplo a los textos de Torres Naharro, con respecto a los cuales los editores modernos tienden a ser demasiado conservadores en lo referido a las acotaciones, que apenas incluyen, de acuerdo con las edi-

Morrás y Pontón resumieron el panorama de la siguiente manera (1995, 78):

A la pregunta «¿qué acotaciones hay que editar?» se le suelen dar respuestas diversas: las que pertenecen al texto escogido como base para la edición, y solo esas; las del texto base, pero también las que están presentes en otros testimonios y resultan imprescindibles; las que parezcan más adecuadas para esclarecer el sentido escénico de los versos a que acompañan, independientemente del testimonio al que pertenezcan; la suma o síntesis de la información apuntada en las diferentes ramas de transmisión del texto... La variedad de soluciones, síntoma de una falta de reflexión en torno al problema, pone de relieve la ausencia de un criterio riguroso y válido. Los interliminares, parte esencial del texto dramático, plantean una serie de interrogantes específicos al editor, quien debe enfrentarse a ellos desde una clara consciencia de los orígenes y las formas de esa especificidad.

Los mismos autores se responden, y parecen encontrar preferible pecar por exceso de acotaciones que por defecto: «Dada la falta de hábito del lector actual de comedias, parece aconsejable proporcionar el mayor número de elementos que le ayuden a imaginar la palabra encarnada visualmente» (1995, 93), aspecto en el que insisten: «la voluntad de facilitar la comprensión escénica de la obra a los lectores de hoy lleva a incluir el mayor número de acotaciones posible» (102), aunque siempre utilizando como guía las acotaciones implícitas que se deducen del diálogo: «un criterio que se nos antoja válido es el de atender a los signos escénicos contenidos en el texto de la obra» (101).²⁶

Salvando las distancias, el criterio que defienden Morrás y Pontón parece ser el mismo que aplicó en su día el tantas veces denostado Vera Tassis, quien, para facilitar la comprensión escénica de unos textos que iban a ser leídos, incorporó muchas acotaciones, aunque de acuerdo normalmente con lo que se podía deducir del diálogo. Se ajustaba con ello a la idea ya vista de Florit, y contrastaba con lo que parecía dar a entender Ruano de que los textos teatrales, al querer ser más *literarios*, tendían a suprimir acotaciones, aspecto en el que también parecían coincidir Morrás y Pontón, a pesar de la conclusión que alcanzaban en su artículo.

No parece ser este, sin embargo, el criterio que prevalece en la actualidad en las ediciones críticas de textos teatrales, cuyos editores tienden en

ciones antiguas, lo que puede generar confusión en algunos momentos sobre la presencia o ausencia de personajes en escena.

²⁶ De manera más cauta, ya Varey había indicado la necesidad de incluir acotaciones que «are sometimes indicated by the text as being necessary. [...] The golden rule is to read the text with care, and follow the indications therein. New stage directions should therefore be added with circumspection» (1985, 159).

general a mantener las acotaciones de su texto base, sea este un manuscrito de compañía, sea una parte publicada por el propio dramaturgo, sea más o menos parco en acotaciones, y solo cuando la pobreza de texto espectacular parece que puede afectar a la comprensión, se añaden algunas, como ha podido apreciarse ya en varias de las ediciones críticas basadas en los autógrafos calderonianos que se han ido comentando. En la medida de lo posible, los editores evitan caer en la que podría denominarse como ‘tentación Vera Tassis’, es decir, añadir acotaciones solo presentes en las ediciones de este sin ser demasiado intervencionistas, dado, posiblemente, el descrédito en el que fueron cayendo las ediciones de Vera a partir de diferentes trabajos publicados en la primera mitad del siglo XX (Rodríguez-Gallego 2013, 467-8). Con ello, se evitaba incluir en el texto acotaciones explícitas que parecían deducirse del diálogo entre los personajes.

Esta aparente inconsecuencia – que ediciones críticas modernas que presentan muchas y largas acotaciones convivan con otras más bien parcas en ellas, dependiendo de sus respectivos textos base – ya se daba en el siglo XVII. Así, en la *Segunda parte* calderoniana, publicada en 1637 bajo los auspicios del propio poeta, conviven textos de acotaciones escasas y lacónicas, como el ya mencionado de *El astrólogo fingido*, con otros que abundan en ellas (Rodríguez-Gallego 2010, 104, 111), como sucede con una comedia de capa y espada de características bastante similares a las del *Astrólogo*, *Hombre pobre todo es trazas* – véase, por ejemplo, una acotación como *Salen don Juan y Rodrigo, y trae puesta la cadena, y, al verle, Beatriz hace como que le pesa* (Fernández Mosquera 2007, 673), con la explicitación de informaciones que se pueden extraer del texto literario –, lo que parece indicar, partiendo de la pobreza de acotaciones observada en los autógrafos calderonianos de comedias de capa y espada, que en este caso se editaba en la *Segunda parte* un manuscrito de compañía en el que se habían añadido indicaciones extraídas del diálogo.

Solo conozco un caso en el que un editor haya decidido seguir en el texto literario un determinado texto base y, en el espectacular, otro, y es el de Ruano de la Haza en su edición de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* recogida en la de la *Verdadera quinta parte* de Calderón en la Biblioteca Castro. De la comedia se conservan tres manuscritos, dos de los cuales contienen una descripción detallada de la representación original de la comedia ante los reyes. Y dice Ruano:

Pero como estas descripciones no son de Calderón ni pueden ser consideradas típicas acotaciones teatrales de la época, me ha parecido más lógico reproducir en esta edición, a falta de otras más autorizadas, las que incluye Vera Tassis en su *Verdadera quinta parte*, pues, aunque no sean originales, al menos siguen las normas usuales para las direcciones escénicas de la época. Así pues, aunque el testimonio que utilizo como texto base es el manuscrito 9373 de la Biblioteca Nacional, las acota-

ciones están casi todas tomadas de la *Verdadera quinta parte*. Recorro también al texto editado por Vera Tassis para suplir versos ilegibles, tachados o suprimidos en el manuscrito, y para corregir algunas lecturas erróneas. Cuando el manuscrito contiene acotaciones similares pero divergentes de las de Vera Tassis, doy siempre preferencia a las manuscritas. Vera Tassis sule y completa, pero no sustituye, el testimonio de *Hado y divisa* más cercano a la representación original, que es el que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. (2010, xv-xvi)

La postura de Ruano es, desde luego, arriesgada, y, curiosamente, no coincide con la de Julio Sánchez Velo, un doctorando suyo en cuya tesis (2008) decide publicar la fiesta entera siguiendo preferentemente un manuscrito conservado en la biblioteca del Arsenal de París (2008, 123-4). Lamentablemente, en esta tesis no se recogen variantes relativas al texto espectacular, mientras que la de Ruano no es una edición crítica, lo que no permite contrastar con facilidad lo que supone aplicar este criterio del editor. Pero la decisión de Ruano de tomar de fuentes diferentes texto literario y texto espectacular no deja de ajustarse al criterio expuesto por Morrás y Pontón («el editor moderno puede actuar con una mayor independencia a la hora de fijar el texto crítico de los interliminares», 1995, 98), y tiene el interés de plantear de manera directa la cuestión de cómo deberían ser las acotaciones en un determinado tipo de edición, aspecto que no se suele destacar en las ediciones críticas.

Este trabajo ha pretendido esbozar un panorama de las acotaciones de Calderón partiendo de un breve corpus de siete comedias que coinciden en un aspecto de gran importancia: de las siete se conserva el manuscrito autógrafo del poeta. Se ha podido comparar, así, el recorrido de las acotaciones teatrales de estas comedias desde que salieron de la pluma de Calderón hasta diferentes testimonios antiguos, con algunas referencias puntuales a las ediciones críticas modernas. Con ello se intentaba mostrar si existía algún tipo de regularidad: o bien una tendencia al laconismo por parte de Calderón, suplido en testimonios posteriores con el añadido de diferentes acotaciones explícitas; o bien, al contrario, indicaciones detalladas del poeta que eran reducidas o suprimidas en la tradición posterior.

Como se ha podido comprobar, ni Calderón era regular en su práctica escritora con respecto a las acotaciones, ni lo eran los testimonios siguientes. En ocasiones Calderón era de un extremo laconismo, como en sus comedias de capa y espada, lo que llevaba a los testimonios posteriores a incorporar algunas acotaciones explícitas para facilitar la intelección del texto, pero otras veces incluía informaciones más detalladas, que con frecuencia eran recortadas o suprimidas en los siguientes testimonios. El género dramático o bien la complejidad escénica parecen estar detrás del comportamiento del poeta. En todo caso, no ha sido posible establecer una división tajante entre textos para ser leídos y textos para ser representados: ediciones antiguas

y manuscritos de compañía tienen comportamientos también variables, y solo en las ediciones de Vera Tassis se ha podido percibir una labor consciente y bastante sistemática con respecto a las acotaciones, tendente en general a la adición de indicaciones explícitas que se podían deducir del texto dialogado, con lo que Vera parecía querer facilitar la lectura de las obras. Resta aún, en suma, una ingente labor que realizar en el estudio de las acotaciones de los textos teatrales del siglo XVII.

Bibliografía

- Aichinger, Wolfram; Kroll, Simon; Rodríguez-Gallego, Fernando (eds) (2015). *Calderón de la Barca, Pedro: El secreto a voces*. Kassel: Reichenberger.
- Arellano, Ignacio; García Ruiz, Víctor (eds) (1989). *Calderón de la Barca, Pedro: El agua mansa / Guárdate del agua mansa*. Kassel: Reichenberger; Universidad de Murcia.
- Bobes Naves, María del Carmen (1991). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Calderón de la Barca, Pedro (1971). *En la vida todo es verdad y todo mentira*. Véase Cruickshank 1971.
- Calderón de la Barca, Pedro (1989). *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*. Véase Arellano, García Ruiz 1989.
- Calderón de la Barca, Pedro (1992). *El mágico prodigioso*. Véase McKendrick 1992.
- Calderón de la Barca, Pedro (2003). *La desdicha de la voz*. Véase Mason 2003.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007). *El hombre pobre todo es trazas*. Véase Fernández Mosquera 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro (2011a). *El astrólogo fingido*. Véase Rodríguez-Gallego 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro (2011b). *La selva confusa*. Véase Coenen 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro (2012). *Judas Macabeo*. Véase Rodríguez-Gallego 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro (2015). *El secreto a voces*. Véase Aichinger, Kroll, Rodríguez-Gallego 2015.
- Casariego Castiñeira, Paula (2015). «Procesos de composición en los folios autógrafos de *Cada uno para sí*». *Anuario Calderoniano*, 8, 53-70.
- Coenen, Erik (ed.) (2011). *Calderón de la Barca, Pedro: La selva confusa*. Kassel: Reichenberger.
- Cruickshank, Don William (ed.) (1971). *Calderón de la Barca, Pedro: En la vida todo es verdad y todo mentira*. London: Tamesis.
- Cruickshank, Don William (1983). «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel». Körner, Karl-Hermann; Briesemeister, Dietrich (Hrsg.), *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*. Wiesbaden: Franz Steiner, 43-57.

- Fernández Mosquera, Santiago (1996). «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana». Arellano, Ignacio; Oteiza, Blanca (eds), *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*. *Rilce*, 12(2), 249-79.
- Fernández Mosquera, Santiago (ed.) (2007). «Calderón de la Barca, Pedro: *El hombre pobre todo es trazas*». *Comedias, II. Segunda parte de comedias*. Madrid: Biblioteca Castro, 651-735.
- Florit Durán, Francisco (2009). «Las acotaciones escénicas en *No hay amigo para amigo*, de Francisco de Rojas Zorrilla». Blecua, Alberto; Arellano, Ignacio; Serés, Guillermo (eds), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 175-86.
- Hermenegildo, Alfredo (1991). «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico». González del Valle, Luis T.; Baena, Julio (eds), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*. Boulder (CO): Society of Spanish and Spanish American Studies, 121-31.
- Hernando Morata, Isabel (2014). «Las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Calderón». Rodríguez Cáceres, Milagros; Marcello, Elena E.; Pedraza Jiménez, Felipe B. (eds), *La comedia española en sus manuscritos: coloquio internacional* (Parma, 17-19 de octubre de 2013). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 167-85.
- Hernando Morata, Isabel (2015). «Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón». *Criticón*, 124, 185-202.
- Kroll, Simon (2017). *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- McKendrick, Melveena (ed.) (1992). *Calderón de la Barca, Pedro: El mágico prodigioso*. A composite edition and study of the manuscript and printed versions by M. McKendrick in association with A.A. Parker. Oxford: Clarendon Press.
- Mason, T.R.A. (ed.) (2003). *Calderón de la Barca, Pedro: La desdicha de la voz*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Monzó, Clara (2017). «La actualización del texto en el escenario a través de las acotaciones. El caso de *El alcalde de Zalamea* de la CNTC (2015)». Mata Induráin, Carlos; Santa Aguilar, Sara (eds), «*Posside sapientiam*». = *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2016)* (Pamplona, 19-21 de diciembre 2016). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 169-79.
- Morrás, María; Pontón, Gonzalo (1995). «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 75-117.
- Paterson, Alan K.G. (1991). «El texto original, ¿realidad o ensueño? Un caso típico: *El pintor de su deshonra* de Calderón». García Lorenzo, Luciano;

- Varey, J.E. (eds), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis, 285-94.
- Presotto, Marco (2009). «Los autógrafos de Lope y las partes: un balance provisional». Blecua, Alberto; Arellano, Ignacio; Serés, Guillermo (eds), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 423-40.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2010). «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*». *Criticón*, 108, 99-114.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) (2011). *Calderón de la Barca, Pedro: El astrólogo fingido*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) (2012). *Calderón de la Barca, Pedro: Judas Macabeo*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2013). «La labor editorial de Vera Tassis». *Revista de Literatura*, 75(150), 463-93.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) (2015). «Vega, Lope de: *La corona merecida*». López Martínez, José Enrique (coord.), *Comedias. Parte XIV*, vol. 1. Madrid: Gredos, 583-829.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2017). «*El gran príncipe de Fez*, de Calderón: del autógrafo a la *Cuarta parte*». *Criticón*, 130, 127-55.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) (en prensa). *Matos Fragoso, Juan de; Cáncer, Jerónimo de; Moreto, Agustín: La adúltera penitente*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- Ruano de la Haza, José María (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Ruano de la Haza, José María (2010). «Introducción». Ruano de la Haza, José María (ed.), *Pedro Calderón de la Barca: Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*. Madrid: Biblioteca Castro, ix-xxxvii.
- Sánchez Velo, Julio (2008). *Una fiesta palaciega de finales del siglo XVII: "Hado y divisa de Leonido y de Marfisa", de Pedro Calderón de la Barca* [tesis de doctorado]. Ottawa: University of Ottawa. DOI 10.20381/ruor-13001.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra; Universidad de Murcia.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2015). «Hagiografía y censura en el teatro clásico». *Revista de Literatura*, 77(153), 47-73.
- Valbuena Briones, Ángel (1969). «El gran príncipe de Fez. Nota preliminar». Valbuena Briones, Ángel (ed.), *Dramas. Tomo 1 de Calderón de la Barca, Pedro: Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1363-4.
- Valdés, Ramón (ed.) (2005). «Vega, Lope de: *La batalla del honor*». Pineda, Victoria; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. 1. Lleida: Milenio, 65-292.
- Varey, John E. (1985). «Staging and Stage Directions». Casa, Frank P.; McGaha, Michael D. (eds), *Editing the 'Comedia'*. Ann Arbor: University of Michigan, 146-61. Michigan Romance Studies.

Vega García-Luengos, Germán (2008). «La restauración del teatro clásico». Amores, Montserrat (ed.), *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806/2006*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 123-97.

Wilson, Edward M. [1959] (1973). «The Text of Calderón's *La púrpura de la rosa*». Cruickshank, Don W.; Varey, John E. (eds), *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*. Vol. 1 of *Calderón de la Barca, Pedro: Comedias*. London: Tamesis, 161-82.

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Las acotaciones en los impresos y manuscritos de *La dama duende* (siglo XVII)

Fausta Antonucci
(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Abstract Stage directions in 17th-century printed copies of Calderón de la Barca's *La dama duende* are much more detailed than those in the manuscripts, therefore it is likely that the printed stage directions derive from a theatrical script. The manuscripts, also originated in theatrical circles, are probably closer to the original written by the playwright as far as the stage directions are concerned. At the same time, there is evidence that the modifications introduced in stage directions affect modifications in the text. We also analyse stage directions in the edition of Calderón's play by Vera Tassis, which is intended for reading, and stage directions related to the cupboard, a key piece of intrigue and scenery.

Sumario 1 Premisas metodológicas. – 2 Las acotaciones de *La dama duende* y la filiación de los testimonios. – 3 Acotaciones para la lectura y enmiendas: el caso de la edición de Vera Tassis. – 4 Los rastros de la puesta en escena en las acotaciones de los impresos tempranos y de los manuscritos. – 5 Más sobre la alacena en las acotaciones (y sobre las dos versiones de *La dama duende*).

Keywords Stage directions. Calderón de la Barca. Textual Criticism. Editing.

1 Premisas metodológicas

El objetivo de este trabajo es un estudio ecdótico de las acotaciones en los diversos testimonios que nos han legado el texto de *La dama duende* en el siglo XVII. Al hablar de 'acotaciones', me refiero a las acotaciones explícitas (o extradiológicas): uno de los lugares menos estables del texto teatral, el que ofrece la menor garantía de haber salido de la pluma del dramaturgo. De hecho, es en las acotaciones donde más a menudo intervenía el autor de comedias en razón de las exigencias de su compañía y de la representación concreta que preparaba, precisando o hasta modificando las indicaciones, que solían ser muy escuetas, del dramaturgo (cf. Morrás, Pontón 1996, 84; Ruano de la Haza 2000, 144). Estos cambios y/o añadidos, según precisa Ruano de la Haza (2000, 144-5), muy pocas veces se hacían en el autógrafo

El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN - «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

que el dramaturgo había vendido a la compañía; más bien, se realizaban en las copias que el apuntador sacaba de dicho autógrafo. Si alguna de estas copias terminaba vendiéndose para que se imprimiera la comedia en alguna de las muchas *Partes* que alimentaban el mercado editorial del siglo XVII, he aquí que las acotaciones de la compañía, reflejando con todo su detallismo las circunstancias de alguna representación concreta, pasarían al impreso que de ese manuscrito derivara. De hecho, como observan Morrás y Pontón (1996, 82-3), las comedias de la *Primera parte* de Lope de Vega presentan a menudo unas acotaciones extremadamente detalladas, en prueba que dichos impresos derivan con toda probabilidad de manuscritos teatrales.

Ahora bien, en el estudio de la transmisión textual de una comedia áurea el editor observará con frecuencia que algunos testimonios, que pueden agruparse según errores comunes, tienden asimismo a presentar cierta uniformidad en las acotaciones, que los identifica con respecto a testimonios que pertenecen a familias diferentes. Este fenómeno, del que hablan tanto Morrás y Pontón (1996, 83) como Ruano de la Haza (2000, 143-4), no deja de tener cierta utilidad para el editor: no solo porque refrenda la filiación de los testimonios establecida gracias al examen de los errores, sino también porque – empleado con prudencia – puede ayudar a despejar alguna de las dudas e incertidumbres que siempre están al acecho en la ingrata tarea de la *recensio*. El hecho de que el texto de la acotación derive de una determinada puesta en escena no invalida su utilidad en la edición crítica: si la primera vía de transmisión de un texto teatral del Siglo de Oro era la del manuscrito que circulaba en el mundo de las compañías en copias repetidas, nada más lógico que, junto con los errores, los copistas derivaran de los manuscritos que copiaban también su forma de indicar las acotaciones. Eso, al menos, en cuanto el autor de comedias no decidiera cambiar tal o cual elemento de la puesta en escena, modificando la acotación en consecuencia. Para decirlo con palabras de Ruano de la Haza: «las variantes que en ocasiones hallamos en las acotaciones de algunos testimonios de comedias pueden sernos de gran ayuda a la hora de agrupar a esos testimonios en familias, familias que ocupan diferentes ramas del árbol genealógico, en primer lugar, en razón de su escenificación, pero con evidentes consecuencias para la fijación textual» (2000, 144).

Por otra parte, también es cierto que la inestabilidad del texto de las acotaciones y su dependencia de circunstancias concretas de representación puede acarrear importantes problemas a la hora de fijar el texto crítico de la comedia. Es posible, por ejemplo, que una acotación explícita entre en conflicto con una acotación implícita; en tal caso, es esta última la que refleja con toda probabilidad la voluntad del dramaturgo, modificada luego en la acotación explícita en razón de exigencias específicas de la compañía. También es posible que en un mismo texto se encuentren acotaciones incompatibles, una de las cuales responderá a la voluntad originaria del dramaturgo o a las exigencias de una representación anterior. Ante estas eventualidades, que

mencionan y discuten Morrás y Pontón (1996, 84 y 93-4), no será fácil para el editor encontrar la solución: podrá optar por mantener las incongruencias señalándolas en nota, o bien podrá resolverse a acoger en el texto crítico la acotación explícita que concuerde con la implícita – aunque aquella se encuentre en un testimonio que no es el escogido como texto-base –, o decidir cuál de entre las dos acotaciones explícitas incompatibles debe formar parte del texto crítico. En todo caso, como veremos examinando los testimonios antiguos de *La dama duende*, por lo común el copista se da cuenta de las incoherencias generadas en el texto por las modificaciones en las didascalias explícitas, y procede a tratar de arreglarlas, aunque por supuesto produciendo un texto muy diferente con respecto al original del dramaturgo.

2 Las acotaciones de *La dama duende* y la filiación de los testimonios

Hasta nueve testimonios, impresos y manuscritos, nos han transmitido el texto de *La dama duende* en el siglo XVII. Por una parte, está la *princeps* madrileña de 1636 (*Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, por María de Quiñones), con sus reediciones sucesivas, ambas fechadas en 1640, en Madrid, por la viuda de Juan Sánchez; aunque la que se imprime sin el nombre del librero Gabriel de León es una edición pirata, fechable en realidad hacia 1670. En 1685, la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* vuelve a imprimirse en Madrid tras una revisión editorial de Juan de Vera Tassis, quien fija un texto que, en lo sustancial, será el que se transmita, por sueltas y reediciones, a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Por otra parte, *La dama duende* se incluye en la *Parte XXIX* (Valencia, 1636) y en la *Parte XXX* (Zaragoza, 1636) de la colección llamada de *Diferentes autores*, y más tarde en otro tomo misceláneo, la *Segunda parte* de las *Doce comedias las más grandiosas...* (Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1647). En esta familia de impresos, la comedia aparece con un texto de la tercera jornada muy diferente del de la *princeps* madrileña y su descendencia. Finalmente, existen dos manuscritos antiguos de *La dama duende*: el primero, sin fecha, con letra del siglo XVII, se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 17332; el segundo, copiado en 1689 para la compañía de Antonio de Escamilla, se conserva también en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 16622. Ambos manuscritos presentan un texto muy alterado con respecto al de los impresos de 1636 (*princeps* y *Diferentes*), pero su versión de la tercera jornada es en lo sustancial la misma que la de la *princeps*. Remitiendo, para un examen profundizado de la relación entre los distintos testimonios, a Antonucci (2000), bastará ahora con tener en cuenta, para el análisis que nos ocupa, cuatro de los nueve testimonios recordados arriba: la *princeps* madrileña (*P*); la *Parte XXIX* de *Diferentes* (*V*), que coincide, en lo sustancial,

con el texto de la *Parte XXX* y de la edición lisboeta de 1647; el ms. 17332 (*M1*); el ms. 16622 (*M2*). Del comportamiento de la *Primera parte* de Vera Tassis (*VT*) nos ocuparemos en un segundo momento: desde el punto de vista textual, este testimonio es un *descriptus* y no merecería la pena detenerse en sus lecturas; estas sin embargo son muy interesantes, porque, sobre todo en lo relativo a las acotaciones, manifiestan un deseo de aclarar los movimientos escénicos, posiblemente para facilitar su comprensión al lector del libro.

Con esta premisa, revisemos el aparato de la edición crítica de *La dama duende* (Calderón de la Barca 1999) enfocando la atención solo en las acotaciones (marcadas con un + en correspondencia del número de verso que precede la acotación). Saltará a la vista de inmediato una bifurcación sustancial de los testimonios en dos familias: por un lado *P* y *V*; por otro *M1* y *M2*. A continuación doy una lista de ejemplos especialmente significativos entresacados de las dos primeras jornadas, manteniendo la grafía de los testimonios sin modernizarla:

133+ Llega Cosme y retirase don Manuel *P* Llega Cosme y don Manuel le retira *V* Llega Cosme *M1 M2*

138+ Detienele *P* Tienele *V* Falta en *M1 M2*

150+ Rempujale *P* Arrempujale *V* Falta en *M1 M2*

180+ Sale doña Beatriz teniendo a don Juan, y Clara criada, y gente *P* Sale doña Beatriz deteniendo a don Juan, y Clara criada, y gente *V* Sale d. Juan y Beatriz *M1* D. Juan y Beatriz dentro *M2*

254+ Vanse los tres, y llega don Luis a doña Beatriz, que està aparte *P* Vanse don Juan, y don Manuel, y Cosme, y llega don Luys a D. Beatriz que està a parte *V* Falta en *M1 M2*

652+ Vanse. Salen Don Juan, Don Manuel y un criado con luz *P* *V* Vanse. Sale d. Juan d. Manuel d. Luis *M1* Vanse. D. Juan, d. Manuel, d. Luis *M2*

752+ Vanse, y queda Cosme *P* Vanse todos, y queda Cosme solo *V* Vase *M1 M2*

780+ Vase. Por una alazena, que estará hecha con anaqueles, y vidrios en ella, quitandose con goznes, como que se desencaja, salen doña Angela y Isabel *P* *V* Vanse y salen angela [y] ysabel por una alazena con bidros *M1* Sale Angela [y] ysavel por la alacena *M2*

823+ Sacan todo quanto van diziendo, y todo lo esparcen por la sala *P*

V Falta en M1 M2

1601+ Vase, y el tiene el açafate *P V Falta en M1 Vase M2*

1658+ Dale unos papeles *P V Falta en M1 M2*

1662+ Ponelos sobre una silla, *P Ponelos sobre una silla, y dexalos alli V Falta en M1 M2*

1996+ Vase Isabel, cierra la alazena, y salen como a escuras don Manuel, y Cosme *P Vase. Salen don Manuel y Cosme como a escuras V Vase. Sale Cosme y d. Manuel M1 Vase Isabel y sale Cosme y don Manuel M2*

2006+ Ellos estàn apartados, y ella saca una luz de una linterna, que trae cubierta *P Ellos estàn apartados, y ella saca una luz que trae en una linterna cubierta V Descubre la linterna M1 Descubre la luz M2*

2028+ Saca Doña Ángela la luz de la linterna, pónela en un candelero que habrá en la mesa [allí *V*], y toma una silla y siéntase de espaldas a los dos *P V Falta en M1 M2*

2197+ Tome la luz *P V Falta en M1 M2*

En general, y aparte diferencias nimias o meros errores de copia como el del verso 133+ («le retira» por «se retira»), es asombrosa la coincidencia entre *P* y *V* en el sistema de acotaciones, que destacan por su detallismo frente a las de *M1* y *M2*, mucho más sintéticas y escuetas, y que hasta faltan en ocho casos de dieciséis, es decir, la mitad exacta de las veces. Este comportamiento concuerda con la situación que se deduce del examen de los errores comunes (Antonucci 2000, 117-20): *P* y *V* pertenecen a una familia diferente con respecto a *M1* y *M2*, en razón de errores conjuntivos que no se encuentran en los manuscritos. Aunque, como reconoce Antonucci (2000, 127), ninguno de estos errores «reviste propiamente el carácter de separativo», por lo que cabría la posibilidad de que *M1* y *M2* los hayan corregido por conjetura, he aquí que el examen de las acotaciones viene a refrendar la hipótesis más sencilla e inmediata que se desprende del cotejo de testimonios. A su vez, *P* por una parte, *V* por otra, pertenecen a dos ramas diferentes de una misma familia, como lo demuestran – además de las dos versiones de la tercera jornada – errores separativos de *P* frente a *V*, y de *V* frente a *P*: situación que viene refrendada por algunas lecturas en las acotaciones, como las de los versos 133+, 138+, 180+, 254+, 752+, 1662+, 1996+, 2006+.

Este comportamiento de los testimonios no sufre cambios relevantes ni siquiera en la tercera jornada, aunque en este caso el cotejo viene

dificultado por la diferente organización de la acción dramática en *V*, y por el consiguiente *décalage* en la posición de las - pocas - acotaciones comparables. El ejemplo más concluyente es el de la acotación relativa a la primera aparición de doña Ángela, disfrazada de gran señora, al comienzo de la tercera jornada:

2282+ Salen todas las mugeres con tohallas, y conservas, y agua, y haciendo reverencia todas, sale doña Angela, ricamente vestida *P* [2317+ Salen todas las mujeres que pudieren con toallas, conserva y un vidro de agua en una salvilla; detrás Doña Ángela, y hácenla todas reverencia. *V*] Salen angela beatriz y dos criadas con luces *M1* Salen 2 mugeres con dos candeleros doña Veatriz y Anjela muy bicaras *M2*

Aquí se observa muy claramente la reducción de elementos de *attrezzo* en *M1* y *M2* (toallas, conservas y agua han sido sustituidas por luces o dos candeleros) y probablemente también de comparsas (de «todas las mujeres» pasamos a «dos criadas»). Un ejemplo, aunque menos concluyente, que puede interpretarse como rastro del común origen de *P* y *V* se encuentra hacia el final de la jornada, en el momento del duelo entre don Manuel y don Luis. Tanto *P* como *V* acotan en común, frente a *M1* en el que las acotaciones faltan, y a *M2* que, en la segunda, lee de forma diferente:

2833+ Riñen *P M2* [*V*, v. 2809] *Falta en M1*

2836+ Desguarnécese la espada *P* [*V*: Desguarnécese la espada a Don Luis, v. 2813] *Falta en M1* Desarmase la espada a don Luys *M2*

En otros muchos casos, en los que no es posible comparar las acotaciones de *P* con las de *V* por la diversidad de la acción, se confirma el mismo comportamiento común de *M1* y *M2* frente a *P* que se observa en las dos primeras jornadas:

2277+ Azecha *P* *Falta en M1M2*

2409+ Lleguen todas con tohallas, vidro y algunas caxas *P* *Falta en M1M2*

2504+ Topa con don Manuel *P* *Falta en M1M2*

2603+ Sale Isabel trayendo a Cosme de la mano *P* Sale Cosme [*y*] ysabel *M1* Por el alacena assoma Ysabel y Cosme *M2*

2702+ Aparta la alazena para entrar con luz *P* *Falta en M1M2*

2726+ Salen por el alazena Isabel y Cosme, y por otra parte don Manuel

P Salen ysabel y Cosme por el alazena *M1* Salen Cosme y Ysavel por el alacena *M2*

2733+ Escondese *P* *Falta en M1M2*

2880+ Vase, y salen don Juan y Angela con manto, y sin chapines *P* Vase. Sale don Juan y doña Angela *M1M2*

3040+ Amenaçala *P* *Falta en M1M2*

3 Acotaciones para la lectura y enmiendas: el caso de la edición de Vera Tassis

El estudio de las acotaciones al texto de *La dama duende* que aparece en la *Primera parte* calderoniana editada por Vera Tassis es de gran interés, porque revela un comportamiento análogo al de un director de compañía que quisiera aclarar algunos movimientos escénicos o detalles de representación. En este caso, sin embargo, el esfuerzo que realiza Vera Tassis no va dirigido a los actores, sino, muy al contrario, a los lectores, porque estos, que no pueden ver la acción escénica en las tablas, deben imaginársela; y cuantos más detalles tengan a su disposición, mejor van a construirse esa representación mental que supla a la real y concreta. Este caso, pues, demuestra que no necesariamente el texto impreso destinado a la lectura es más parco en acotaciones, como lo son en cambio muchas ediciones de obras teatrales del siglo XVI, que llevaron a Shoemaker (1934, 314 nota 32) a formular la idea de que el texto impreso, destinado a la lectura, es naturalmente escaso o hasta falto de didascalias. Pero veamos en concreto cómo y en qué lugar interviene Vera con sus añadidos o precisiones. En ocasiones, aclara indicaciones demasiado escuetas de *P*:

112+ Vase *P* Vanse las dos muy aprisa *VT*

175+ Sacan las espadas *P* Sacan las espadas, y riñen *VT*

1662+ Pone los sobre una silla *P* Dale [don Manuel] unos papeles a Cosme, ponelos el sobre una silla *VT*

2277+ Azecha *P* Azecha por la cerradura *VT*

Muchas veces, Vera Tassis parece querer aclarar cuestiones relacionadas con el movimiento escénico de los actores. Aquí, por ejemplo, indica que Beatriz y su criada deben quedarse al fondo del tablado, cerca de la puerta de donde han salido:

180+ Sale doña Beatriz teniendo a don Juan, y Clara criada, y gente *P*
Sale doña Beatriz y Clara con mantos, deteniendo a don Juan, quedanse
a la puerta, y llega gente por otra parte *VT*

En esta otra acotación:

1996+ Vase Isabel, cierra la alazena, y salen como a oscuras don Manuel, y Cosme *P* Vase Isabel, cerrando la alazena, y por la puerta del cuarto salen don Manuel y Cosme, como a oscuras *VT*

Vera aclara que don Manuel y Cosme no están entrando en escena por la misma puerta que figura la alacena, de la que acaba de desaparecer Isabel. El añadido está destinado evidentemente al lector, que no puede ver el movimiento escénico de los actores; no puede dirigirse, con toda evidencia, a los actores de una compañía, que tendrían muy claro el funcionamiento de las tres puertas al fondo del tablado, una de las cuales figuraría la alacena, otra la «puerta del cuarto», es decir, la que daba a la calle, que es de donde entran ahora el galán y su criado.

En este caso también:

2197+ Tome la luz *P* Quitale don Manuel la luz, entra dentro, y buelve a salir *VT*

los añadidos de Vera aclaran el movimiento del actor que representa a don Manuel, que de hecho no solo toma la luz de manos de Cosme, sino que sale momentáneamente del tablado, utilizando la tercera puerta de la pared de fondo, para ver si el duende está en la alcoba («¿Si se ha entrado en el alcoba?», v. 2193) y volver inmediatamente al tablado.

En la tercera jornada, las intervenciones de Vera Tassis en las acotaciones lindan ya con las enmiendas *ope ingenii* de un editor atento a las incongruencias del texto que publica. Lo notamos en la escena final, a partir del momento en que don Luis, que ha ido a buscar otra espada para terminar el duelo con don Manuel, vuelve al cuarto de este. El anuncio lo da Cosme, que dice «La puerta abren» (v. 3035), y a la altura del verso 3038 una acotación de *P* dice «Sale don Luis». Ahora bien, Vera Tassis se da cuenta de que se trata de un error, puesto que a la altura del verso 2857 don Manuel había cerrado la puerta del cuarto con llave, quitándola luego de la cerradura, lo que había posibilitado en el verso 2881 la entrada de don Juan, que tiene una llave maestra que abre todas las puertas de su casa. Solo don Manuel y don Juan tienen una llave del cuarto, que no don Luis. Así, Vera sustituye la réplica de Cosme en el verso 3035 con «Que llaman, señor», y añade a continuación la acotación «Llaman a la puerta». Y no es suficiente, porque luego hay que abrir esa puerta; y entonces Vera añade esta réplica de don Manuel dirigida a Cosme: «Don Luis | será, que

fue por espada: | abre, pues». Con esto, en el verso 3038 la acotación de Vera ya no es «Sale don Luis», sino «Pónese doña Ángela detrás de don Manuel, abre la puerta Cosme, y sale don Luis».

4 Los rastros de la puesta en escena en las acotaciones de los impresos tempranos y de los manuscritos

Volvamos a considerar ahora el estado de las acotaciones en los impresos tempranos (con exclusión, por tanto, de la edición de Vera Tassis) y en los manuscritos, no ya desde una perspectiva ecdótica sino atendiendo a su relación con situaciones concretas de puesta en escena. Debemos partir para ello de una observación que ya hemos consignado arriba, es decir, que si por una parte *P* y *V* presentan unas acotaciones muy detalladas, por otra parte las de *M1* y *M2* son mucho más sintéticas y escuetas. No hará falta repetir aquí todas las citas del apartado 2, que muestran con suficiente evidencia un detallismo muy atento a los movimientos de los actores, a los elementos de *attrezzo* necesarios y al decorado. Especialmente interesante y significativa entre todas me parece la acotación relativa a la alacena, que explica cómo ha de mostrarse en el tablado un elemento de decorado imprescindible para la buena representación de la intriga. *P* y *V* coinciden en indicar que en la alacena deberá haber baldas y, en ellas, objetos de vidrio, y que deberá abrirse como una puerta, girando sobre sus goznes (780+ «Por una alacena, que estará hecha con anaqueles, y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen doña Ángela y Isabel»). Al contrario, para *M1* la alacena es sencillamente «una alacena con vidros» y para *M2* «la alacena» a secas.

Ahora bien, ¿dónde se origina el detallismo que caracteriza *P* y *V*, en el dramaturgo o en el autor de comedias? Ruano de la Haza, que ha abordado en muchas ocasiones el problema de la autoría de las acotaciones en los textos teatrales áureos, parece decantarse por atribuir al autor de comedias las acotaciones más detalladas y al dramaturgo las acotaciones más parcas: «los manuscritos copia y algunas ediciones impresas del siglo XVII parecen reproducir en sus acotaciones, bastante más detalladas por lo general que las de los manuscritos hológrafos, algo de lo que sucedía realmente en escena» (Ruano de la Haza 1994, 265). En un trabajo posterior afirma: «los textos teatrales son en general parcos en las acotaciones: los poetas sabían que tendrían que ser adaptados por los autores de comedias según las condiciones escénicas de los diferentes teatros en que se representarían»; al mismo tiempo, sin embargo, admite que también el dramaturgo puede ser muy detallista en las acotaciones, sobre todo si escribe pensando en «una representación particular, única, en un lugar específico. Me atrevo a sugerir que cuanto más precisa, detallada y elaborada sea la acotación del dramaturgo, tanto más probable

será que la comedia en cuestión fuera pensada originalmente para una fiesta particular o para una representación determinada» (Ruano de la Haza 2000, 147).¹ Esta precisión de Ruano de la Haza recoge y elabora las objeciones avanzadas por Santiago Fernández Mosquera (1996) en su estudio de las didascalias de *El mayor monstruo del mundo*, en el que observaba cómo el manuscrito parcialmente autógrafo de la segunda versión de la tragedia calderoniana, titulada *El mayor monstruo los celos*, presenta unas acotaciones especialmente detalladas, mucho más que las de la versión impresa en la *Segunda parte*; y esto no obstante se trate de un texto que una serie de indicios conecta al mundo del teatro. Para decirlo con palabras del crítico: «aun sabiendo que el manuscrito estaba destinado a personas del oficio, las didascalias son bastante ricas y muy precisas por parte del propio poeta» (Fernández Mosquera 1996, 253). Es posible que, como piensa Ruano de la Haza, la abundancia de acotaciones explícitas en el manuscrito de *El mayor monstruo los celos* se deba a que el dramaturgo pensaba en una circunstancia concreta de representación; sobre todo si, como argumenta Caamaño Rojo (2002), esa versión de la tragedia estuvo destinada a una representación en palacio. Lo confirmaría el caso del manuscrito autógrafo de *El secreto a voces*, escrito para la compañía de Antonio de Prado, cuyas acotaciones son más abundantes y detalladas con respecto a las de la *princeps*, incluida en la *Parte cuarenta y dos de Diferentes* (1650), según se desprende del aparato crítico de la edición reciente de Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego (Calderón de la Barca 2015). Por otra parte, todos los autógrafos del dramaturgo van dirigidos al mundo del teatro, porque es allí donde se los comprarán, aunque no quede constancia explícita del nombre del autor de comedias o de los actores en la portada o en el reparto del manuscrito. Sin duda se trata de una cuestión que merecería estudiarse con más detenimiento, cotejando todos los autógrafos teatrales áureos (o al menos los de Lope y de Calderón) con los impresos y/o con otros manuscritos copia conservados; solo así podrán extraerse conclusiones menos genéricas que las avanzadas hasta ahora.

En todo caso, para tratar de contestar, al menos de forma tentativa, a la pregunta inicial de si el detallismo en las acotaciones de *P* y *V* se debe al dramaturgo o al autor de comedias, creo que debemos partir de otra observación interesante de Ruano de la Haza a propósito de un manuscrito copia de *El príncipe constante*, en el que se lee la acotación siguiente: «Sale don Fernando de gala con manto de su orden de comulgar y una hacha encendida en la mano en un bofetón por alto o por el tablado o como quisieren». Comenta Ruano de la Haza: «La frase “como quisieren” [...] sugiere que el

¹ Y también: «la escasez de acotaciones en un manuscrito o edición impresa sugiere una probable derivación del texto original del dramaturgo. Por el contrario, una abundancia de acotaciones, especialmente dirigidas a los movimientos de los actores o a detalles de la escenificación, apunta a un manuscrito destinado a una representación específica» (Ruano de la Haza 1998, 36).

manuscrito [...] es copia del texto original que Calderón entregara al “autor de comedias”, pues no es lógico suponer que el autor de comedias tuviese dudas sobre cómo podría salir don Fernando a escena al final de la comedia» (1994, 273). Una prueba a favor de esta conjetura la encontramos en dos acotaciones que proceden del manuscrito parcialmente autógrafo de *El mayor monstruo los celos* estudiado por Fernández Mosquera: «Sale Sirene con luces y las demas que puedan con açafates [...] Van recojiendo en los açafates los más adornos que pueda quitarse» (Fernández Mosquera 1996, 254). Se trata de la misma categoría de acotaciones que no fijan de forma preceptiva, sino que sugieren, admitiendo y previendo los cambios que podrá aportar el autor de comedias en función de las disponibilidades de su compañía y de su personal criterio. Para decirlo con palabras de Morrás y Pontón (1996, 84): «mientras el primero [el poeta] tiende a ofrecer las acotaciones de modo virtual, es decir, formulando las indicaciones como base abierta y ofreciendo un amplio margen de maniobra para su actualización sobre el escenario, el responsable de dirigir el espectáculo ha de establecer por necesidad pautas precisas, sin ambigüedades ni posibilidad de elección». ² Si revisamos las acotaciones de los testimonios antiguos de *La dama duende* que hemos citado arriba, nos encontramos con que este tipo de indicaciones abiertas solo se encuentra una vez, en la tercera jornada de *V*: «Salen todas las mujeres *que pudieren* con toallas, conserva y un vidro de agua en una salvilla» (v. 2317+), mientras *P* lee, en el pasaje correspondiente, «Salen todas las mugeres con tohallas, y conservas, y agua» (v. 2282+). Sin embargo, creo que pueden interpretarse como pertenecientes a la misma categoría otras acotaciones con el verbo en futuro, que indica un esfuerzo de previsión de parte del dramaturgo, como las siguientes: «Por una alazena, que *estará* hecha con anaqueles, y vidrios en ella...» (v. 780+), y «Saca Doña Ángela la luz de la linterna, pónela en un candelero que *habrá* en la mesa...» (v. 2028+); y hasta las que emplean adjetivos indefinidos, que dejan al arbitrio del autor de comedias la definición de la cantidad concreta del elemento de *attrezzo*, como esta que encontramos en la tercera jornada de *P*: «Lleguen todas con tohallas, vidro y *algunas* cajas» (v. 2409+). Ninguna forma parecida se encuentra en los manuscritos, por lo que es razonable conjeturar que sean las acotaciones de *P* y *V* las que reflejan la voluntad del dramaturgo tal como se plasmara en el original perdido.

Por otra parte, tanto *M1* como *M2* muestran evidencias de haber sido redactados en ámbito teatral: evidencias indirectas para *M1* (cortes, arreglos variados), directas para *M2* (la anotación del apuntador Miguel de Escamilla que dice haber sacado – es decir copiado – el manuscrito en Lisboa, a 1 de diciembre de 1689 para Antonio de Escamilla, autor de comedias). Ambos textos, sin embargo, desmienten esa correspondencia

2 O, con palabras de Ruano de la Haza (2000, 144): «[l]as acotaciones del poeta son en múltiples ocasiones nada más que propuestas o sugerencias, que el autor de comedias tenía todo el derecho a modificar y a adaptar y que de hecho modificaba y adaptaba en la práctica».

biunívoca entre un manuscrito destinado a la representación y la abundancia y detallismo en las acotaciones, que parece desprenderse de algunas formulaciones de Ruano de la Haza. La verdad, como muestra por lo demás la abundante casuística aportada por el mismo crítico, es más compleja y difícil de interpretar. Por de pronto, parece difícil en todo caso que *M1* y *M2* estén más cercanos que *P* y *V* al original del dramaturgo; no solo por lo que acabamos de decir a propósito de su sistema de acotaciones, sino también por el estado de su texto, mucho más estragado, si se exceptúan algunas buenas lecturas que pueden utilizarse para subsanar errores comunes de la rama de *P* y *V* (Antonucci 2000, 124-7). El estado deficiente al que aludo no se manifiesta solamente en meros errores y descuidos del copista, de los que ambos manuscritos muestran muchos ejemplos, sino, también, en cortes y arreglos que con toda probabilidad son el resultado de decisiones del autor de comedias y que muchas veces repercuten en las acotaciones.

Un ejemplo muy interesante se encuentra en la acotación al verso 652. *P* y *V* indican que al comienzo de la nueva escena que se abre en el verso 653 deben salir al tablado «Don Juan, Don Manuel y un criado con luz». Al contrario, *M1* y *M2* indican que deben salir al tablado «d. Juan d. Manuel d. Luis». En *P* y *V* don Luis sale al tablado en un segundo momento, a la altura del verso 668, donde la acotación de los impresos reza «Sale don Luis, y un criado con un azafate cubierto, y en él un aderezo de espada». Una posible explicación de la diferencia entre impresos y manuscritos puede residir en el mayor número de actores que las acotaciones de los impresos requieren: una o dos comparsas que desempeñen el papel del criado, o de los criados (un solo actor, si este tras entrar con la luz se va y vuelve a entrar acompañando a don Luis, dos si el primer criado se queda en escena, algo que las acotaciones no aclaran). Además de esto, a *M1* o, mejor dicho, a su ascendiente, la escena debió de parecerle prolija, pues omite los versos 673-93 modificando el verso 672 para que no se advierta en exceso el corte. Al parecer, *M2* copiaba de un texto que presentaba la misma laguna, ya que, en lugar de los versos 673-5, empezó a copiar los versos que en *M1* siguen la laguna (vv. 694-6); pero debió de advertir inmediatamente la falta y los atajó, para seguir copiando la réplica de don Luis y reintegrando por tanto la escena de su entrega del regalo a don Manuel (fig. 1). Si es cierto que el modelo de *M2* traía la misma laguna que *M1*, es obvio que para subsanarla el copista tuvo que acudir a otro modelo, lo que implica una contaminación entre testimonios de familias diferentes, que dificulta sobremanera las conjeturas acerca de la relación recíproca de dichos testimonios y, por tanto, acerca de un posible *stemma codicum*.

Volviendo a *M1*, la eliminación de la escena del regalo conlleva un problema más adelante, cuando doña Ángela e Isabel entran por primera vez en el cuarto del huésped y lo revisan todo. Isabel dice: «Aquí tiene | el [regalo] que le trujo tu hermano, | y una espada en un bufete» (vv. 808-10), aludiendo a la espada que le había dado don Luis a don Manuel. Se

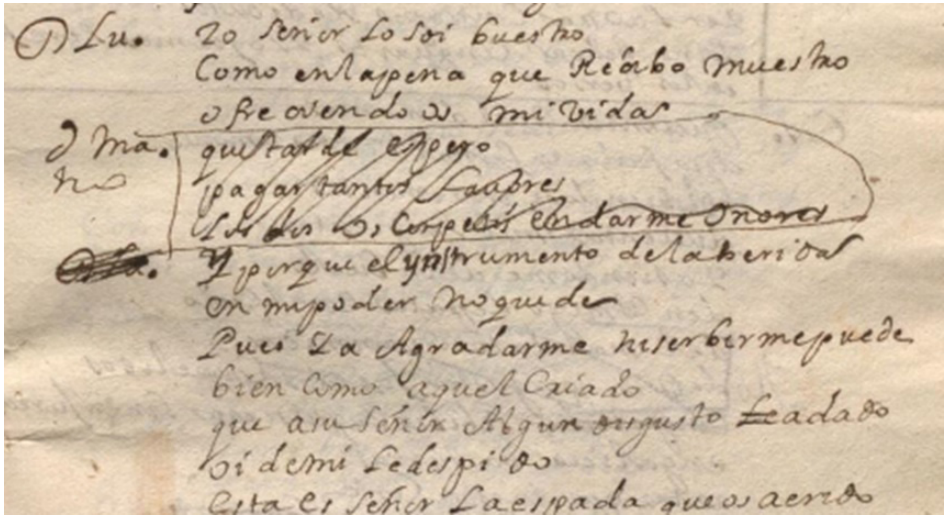


Figura 1. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 16622, f. 13r. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216607&page=1> (2018-10-25)

trata, como es evidente, de versos que incluyen una acotación implícita, e implican el pasaje anterior que había sido eliminado en *M1*. El copista se dio cuenta, y en un primer momento pensó solucionar el problema omitiéndolos. Sin embargo, el verso 808 es un verso partido, y eliminar el segundo hemistiquio trastorna toda la arquitectura métrica. El copista intenta en un primer momento sustituirlo con el primer hemistiquio del verso 811 («ben aca», se lee bajo la tachadura) (fig. 2a), pero pronto se da cuenta de que la medida métrica sigue desarreglada y lo borra todo, resolviéndose a copiar los versos omitidos. En un segundo momento, se le ocurre cómo solucionar su problema, y cambia el verso 810 («enzima de aquel bufete») transformándolo en un complemento de lugar que especifica dónde se encuentra el regalo de don Juan, que no la espada de don Luis (fig. 2a).

Interpolis le que
beber
y a que em el benido
ab o berm st solamente
que para a bere go bno
traber para de mujeres
bato a ber ay mafinado
por que al fin no no here
En as fundameto que a ber
ab la do en ello do ber es
y estar y o e termi na do
siendo ber da do que esta que te
Caballero el que por mi
le en peno os a do y ca lie nte
Como te do a mi gran
por su de ga lo ~~ber da do~~

al li ne
cy le t i n p t u e r m a g n o
b u f e t e
e n t i m a d a q u e l

Biblioteca Nacional de España

Interpolis le que
beber
y a que em el benido
ab o berm st solamente
que para a bere go bno
traber para de mujeres
bato a ber ay mafinado
por que al fin no no here
En as fundameto que a ber
ab la do en ello do ber es
y estar y o e termi na do
siendo ber da do que esta que te
Caballero el que por mi
le en peno os a do y ca lie nte
Como te do a mi gran
por su de ga lo ~~ber da do~~

al li ne
cy le t i n p t u e r m a g n o
b u f e t e
e n t i m a d a q u e l

Biblioteca Nacional de España

Figura 2a-b. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 17332, f. 12r. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000217382&page=1> (2018-10-25)

En este caso, es evidente que la falta de la acotación al verso 668, en la que coinciden *M1* y *M2*, no puede deberse a una mayor cercanía al original del dramaturgo, puesto que conlleva, al menos en *M1*, una serie de modificaciones al texto con la finalidad de borrar las acotaciones implícitas que derivan de la acotación explícita eliminada, con toda la escena siguiente.

Otra coincidencia en las acotaciones de *M1* y *M2* que apunta a una puesta en escena diferente con respecto a la que queda consignada en las acotaciones de *P* y *V* se da en la primera acotación de la comedia, que en *P* y *V* reza «Salen don Manuel y Cosme de camino», mientras que *M1* y *M2* leen «Salen don Manuel y Cosme». Sabemos que el vestido de camino era especialmente vistoso, e incluía capa colorada o con galones dorados, botas y espuelas: es muy probable que *M1* y *M2* reflejen una situación concreta de representación en la que la compañía no disponía de vestidos de camino. El que la falta de indicación en la acotación no sea casual lo demuestra una modificación operada en el texto de *M2* (fig. 3a-b), después de los versos en los que don Manuel explica a Cosme por qué ha dejado en la posada «las mulas y las maletas» (v. 94). Un reclamo señala un añadido escrito al margen, por otra mano: «adonde desocuparme | pude de botas y espuelas». Alguien, revisando el texto copiado por el apuntador, sintió la necesidad de explicar por qué don Manuel, que acaba de llegar a Madrid de Burgos, no va vestido de camino: porque se lo ha dejado en la posada, junto con mulas y maletas.

La diferencia en las acotaciones puede hablar asimismo de una divergencia en la utilización del tablado y de los espacios de la pared del fondo. En la tercera jornada, cuando don Manuel y don Luis están organizando su duelo y deciden alejar a Cosme del cuarto, lo encierran en la alcoba (vv. 2825-8). De esta habitación, contigua a la sala del cuarto donde se desarrolla toda la acción, los espectadores verían solo la puerta, que sería - opino - el hueco central, el que daba al vestuario de las actrices, y que ya ha sido utilizado otras veces a lo largo de la obra: por Isabel, cuando esconde debajo de la almohada el billete de doña Ángela (v. 887); por don Manuel cuando entra a acostarse (v. 974); otras dos veces por don Manuel, cuando revisa todo el cuarto (v. 2197) y cuando se esconde allí para sorprender al misterioso visitador (vv. 2589-90). Solo esta vez, el dramaturgo hace que Cosme, recluido en la alcoba, hable desde allí para suplicar a su amo que lo saque de prisión (vv. 2869 y ss.). Para que los ocho versos que Cosme tiene que recitar se escuchen con claridad, *P* prevé que el actor deba asomarse desde el primer nivel de la galería: «Asómase Cosme en lo alto». Al contrario, *V*, de acuerdo esta vez con *M1*, sencillamente indica que Cosme debe hablar «Dentro», mientras *M2* indica que el actor debe hablar «al paño», es decir, medio oculto detrás de la cortina que cierra el hueco central.

En suma: tanto en *P* y *V* como en *M1* y *M2*, las acotaciones responden a menudo a exigencias concretas de la puesta en escena, y esto prescindiendo de la tendencia a un mayor o menor detallismo, y de su problemática relación con el original del dramaturgo. Como en los manuscritos tenemos

En fin O Juan Obligado
de amistades & finezas
bien do que su Magestad
Con este gobierno premia
mi Ser Bicio & que bengo
Le Paso a la Corte
Intenta si opedarme enula
por pagarme con las mismas
Launque ~~quiero me enula~~
de casa y Calle Las señas
No quisie andar preguntando
Acaballo donde es
Lasi dese en capuadala
Las multas & las maldades
O pundo acia donde me dize

+ adonde de lo ayarome
pude de b. cas. zel. me. cas.

En fin O Juan Obligado
de amistades & finezas
bien do que su Magestad
Con este gobierno premia
mi Ser Bicio & que bengo
Le Paso a la Corte
Intenta si opedarme enula
por pagarme con las mismas
Launque ~~quiero me enula~~
de casa y Calle Las señas
No quisie andar preguntando
Acaballo donde es
Lasi dese en capuadala
Las multas & las maldades
O pundo acia donde me dize

+ adonde de lo ayarome
pude de b. cas. zel. me. cas.

Figura 3a-b. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 16622, f. 2v. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216607&page=1> (2018-10-25)

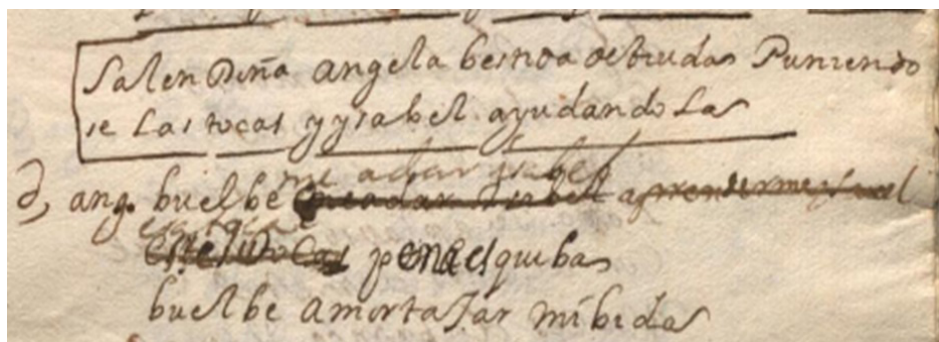
la posibilidad de comprobar los distintos momentos de la copia, con sus correcciones, tachaduras y añadidos, el procedimiento de adaptación de las acotaciones, y del texto, a las exigencias de la compañía se hace mucho más evidente y resulta interesante observarlo más de cerca.

Cuando, al comienzo del segundo cuadro de la primera jornada, salen al tablado doña Ángela e Isabel que acaban de volver a su cuarto, *P*, *V* y *M1* acotan, con diferencias mínimas, «salen doña Angela y Isabel». Las primeras palabras las pronuncia Ángela: «Vuélveme a dar, Isabel, | esas tocas, ¡pena esquivá! | Vuelve a amortajarme viva, | ya que mi suerte cruel | lo quiere así» (vv. 369-73). Imaginémos la escena: las dos mujeres vuelven corriendo a su cuarto, tras haber escapado de la persecución de don Luis, y la dama se apresura a pedir a su criada las tocas de viuda, que había dejado en casa al salir tapada para ir a las fiestas. Para ello, Isabel tendría que sacar las tocas de algún cofre o silla que debería haberse preparado en el hueco del vestuario, o escena interior. Quizás todo ello resultase demasiado complicado para la compañía de Escamilla que manda copiar *M2*, porque aquí la didascalía reza: «Salen Doña angela bestida de biuda puniendose las tocas y ysabel ayudandola», es decir, que no hay que sacar las tocas de ninguna parte, sino que ya la dama sale poniéndoselas. Pero esta acción escénica no condice con los versos que siguen, que pueden considerarse una acotación implícita; por ello, tras copiarlos fielmente, el copista vuelve sobre lo que ha escrito y corrige con «Vuelve a prenderme, Isabel, | este luto...» (es decir, 'vuelve a arreglarme las tocas', no 'a dárme las'). Y más adelante, la contestación de Isabel «Toma presto», que es otra acotación implícita que supone que la criada le esté tendiendo a su señora las tocas, se transforma en «Vamos presto». Curiosamente, otra mano corrige la primera corrección volviendo a escribir la lección originaria (fig. 4a-b).

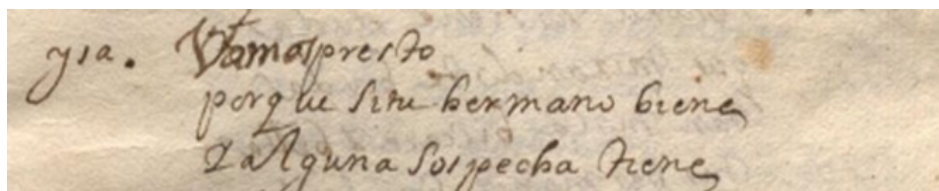
En contadísimas ocasiones, las exigencias de la puesta en escena sí se reflejan en los manuscritos en acotaciones más detalladas. El primer caso se observa en *M2*, en la acotación al verso 696. *P* lee «Sale Cosme cargado de maletas y cogines»; *V*, con un detalle más, «Sale Cosme cargado de maletas, coxines y estrivos»; *M1*, escueto como de costumbre, lee solo «Sale Cosme», mientras *M2* produce una acotación en la que aparecen todos los elementos de *attrezzo* que deberán utilizarse en la escena siguiente: «Sale Cosme con una maleta una nueva y otra vieja; la nueva con ropa blanca y papeles y un legajo con un retrato, bigotera, peine y escobilla; y en la otra con trapos rediculos y una bolsa con quartos y lo que mas se refiere en los versos». El segundo caso se observa en la acotación al verso 1530 («Vase, y sale Isabel por la alacena con un açafate cubierto», *P* y *V*); aquí, curiosamente, es *M1* el texto que acota con algún detalle más, añadiendo que el azafate debe ir cubierto «con un tafetán», mientras *M2* presenta un escueto «Vase y sale Isabel por el alacena».

5 Más sobre la alacena en las acotaciones (y sobre las dos versiones de *La dama duende*)

Y es justamente con la alacena que quiero cerrar esta ya larga consideración sobre las acotaciones de los testimonios tempranos de *La dama duende*. En un artículo pionero, Marc Vitse (1985), analizando minuciosamente el texto de *La dama duende*, concluía que el cuarto de don Manuel no debe verse como contiguo al de doña Ángela, tal como parecía considerarlo Varey (1983); ambos cuartos estarían separados por un espacio considerable, posiblemente el jardín al que alude Isabel en los versos 585-8. En prueba de ello, Vitse (1985, 13) observa que el tiempo necesario para llegar de un cuarto a otro coincide, en la tercera jornada, cuando se intensifica el vaivén entre los dos espacios, con el tiempo necesario para que los personajes que quedan en escena pronuncien unos 40 versos. El «rápido recuento» de Vitse arroja los siguientes resultados: vv. 2439-78 (40 vv.); vv. 2484-560 (77 vv. para dos recorridos, es decir, 38 vv. para cada recorrido); vv. 2575-603 (29 vv.); vv. 2677-728 (50 vv.). Ante esta serie numérica, efectivamente el recorrido final de don Luis, del cuarto de su hermana al del huésped, que solo ocupa 18 versos (vv. 2711-28), resulta más breve que los demás recorridos anteriormente mencionados; si a esto se añade la acotación al verso 2702: «Aparta [don Luis] la alacena para entrar con luz», se justifica la afirmación de Vitse (1985, 16) de que *P* nos enfrenta aquí con una «contradicción [...] total» y que «parece irreductible», a no ser que se acuda a la versión de *V*, en la que cada uno de los desplazamientos de un cuarto a otro ocupa la duración media de 40 versos, sin reducciones indebidas que, en opinión de Vitse, desdichan de la lógica calderoniana; por lo que *V* debe considerarse como la primera versión de la tercera jornada, original del dramaturgo, mientras que *P* sería una «refundición bastante inhábil hecha por un Calderón algo olvidadizo de las intenciones de su primera empresa» (20). No es mi intención volver ahora sobre la *vexata quaestio* de si el texto de *V* refleja realmente la primera versión autorial de la tercera jornada de la comedia (remito para ello a Antonucci, Vitse 1988); lo que sí quiero señalar es que el recuento numérico propuesto por Vitse, y que sustenta su afirmación de una indebida brevedad del recorrido de don Luis hacia el cuarto de don Manuel en *P*, no es exacto. Si se contrastan los intervalos de versos proporcionados por Vitse con el texto de la comedia, se ve fácilmente que los 50 versos de la última serie mencionada arriba (vv. 2677-728) incluyen en realidad dos recorridos hacia el cuarto de don Manuel: el de Isabel y Cosme, que se realiza mientras don Luis todavía está hablando con su hermana en el cuarto de esta y termina en el momento en que, habiendo llegado ante la alacena, Isabel forcejea con ella haciendo un ruido que alerta a don Luis (vv. 2678-98) y el de don Luis, que a partir de este momento corre a ver qué pasa hasta que topa con Cosme (vv. 2711-28). No, por tanto, 50 versos como en el cómputo de Vitse, sino 20 y 18 versos



Salen Dña angela hermana de brudas Puzendo
se las veas y y Isabel ayudando la
D. ang. buelbe ~~me adhar y Isabel~~ aprende a me y la
~~este~~ pena el quibus
buelbe amortaljar mi vida



ya. Vtama presto
por que su hermano viene
La alguna sospecha tiene

Figura 4a-b. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 16622, f. 8r. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216607&page=1> (2018-10-25)

respectivamente: un tiempo razonable, si se considera la natural aceleración del recorrido en la huida y en la persecución. Sobre todo, una duración nada ilógica ni contradictoria, pues, como puede comprobarse fácilmente, culmina una serie numérica descendiente: 40, 38, 29, 20, 18 versos. El que considero error en el cómputo de Vitse se debe, seguramente, a que la entrada efectiva de Cosme en el cuarto de su amo se realiza solamente en el verso 2728, cuando don Manuel dice «Ya otra vez | en la cuadra siento gente»; pero, si el objetivo es calcular la duración del recorrido, este de hecho termina treinta versos antes, en el momento en que Isabel hace ruido en la alacena; y la turbación que la embota, y que le impide abrir eficazmente la alacena durante nada menos que treinta versos, es lo que necesita el dramaturgo para que don Luis llegue justo en el momento en que Isabel se ha marchado sin cerrar bien el pasaje secreto.

Queda, por supuesto, esa acotación («Aparta la alacena para entrar con luz») que apuntaría según Vitse a una contigüidad de los dos cuartos. Mi opinión es que habría que separar las dos cuestiones. Por un lado, es muy posible que, en algunas puestas en escena, esa contigüidad fuese un dato asumido como natural. Sin ir más lejos, encontramos un testimonio fehaciente de ello en *M2*, que como hemos visto es el manuscrito de una compañía teatral copiado en 1689. En el verso 587, cuando Isabel está describiendo a su señora el descubrimiento de la alacena, dice que esta se ha utilizado para condenar la puerta del cuarto del huésped «que a este

jardín salía»; en nuestro manuscrito, el copista borra la lección originaria «aqueste jardin» escribiendo «este quarto» (fig. 5).

¿Corrección hecha para subsanar la hipermetría originada por un error de copia («aqueste» en lugar de «este»)? Me parece más bien que el cambio refleja la posible percepción, por parte del autor de comedias, de la contigüidad de los dos espacios dramáticos. Una contigüidad que, curiosamente, se encuentra mencionada de forma explícita en *La dama spirito folletto*, una adaptación de *La dama duende* realizada entre 1640 y 1680 por el dramaturgo florentino Giovan Battista Ricciardi. Allí, la criada de la protagonista le dice a su señora que el cuarto del huésped «es contiguo al vuestro» y hasta se extiende a explicar que «la última habitación de este cuarto nuestro limita con el del forastero. En la pared común que los separa hay una puerta...» (Antonucci 1998, 177). Por otra parte, creo que la acotación de *P* al verso 2702 no implica automáticamente una contigüidad de los dos cuartos, sino que refleja simplemente la realización escénica de la alacena. Si, como supongo, esta se pintaba en una de las dos puertas laterales al fondo del tablado, nada más fácil que las acotaciones se refieran a esta puerta como a «la alacena». A partir de ahí, poco importa si, en aras de una mayor verosimilitud, se la tapaba con una cortina cuando la acción se desarrollaba en el cuarto de doña Ángela, o si quedaba visible en todo momento, cuando menos en la tercera jornada, con ese ritmo vertiginoso de desplazamientos de un cuarto a otro. De hecho, en *M2*, en dos ocasiones se menciona la alacena en las acotaciones cuando se habla de movimientos (entradas o salidas) ambientados en el cuarto de doña Ángela en la tercera jornada: tras el verso 2603, leemos «Por el alacena assoma Ysabel y Cosme»; tras el verso 2677, la acotación reza «Vanse [Isabel y Cosme] por la alacena y sale don luys». Se trata exactamente de la misma indicación que encontramos en *P* después del verso 2702, y que motiva las consideraciones ya discutidas de Vitse. Al contrario *M1*, cuyas acotaciones son en absoluto las más esenciales y escasas, no trae ninguna de estas didascalias, ni la del verso 2702 (exclusiva de *P*), ni las de los versos 2603 y 2677 (exclusivas de *M2*).

Para terminar, quiero mencionar un dato hartamente interesante, que nos recuerda lo difícil y precario del trabajo de interpretación de los datos textuales cuando se estudia la transmisión de textos teatrales áureos. En *P*, el texto termina con la petición del perdón a los espectadores a nombre del autor de comedias («humilde el autor | os le pide [el perdón] a vuestras plantas»); en *V*, la petición es más breve y elíptica, pero con un posesivo en primera persona del plural que apunta asimismo a la compañía («Y aquí acaba, | señores, *La dama duende*, | con perdón de nuestras faltas»). En *M1* y *M2*, al contrario, el perdón lo pide el poeta («humilde el poeta | os le pide a vuestras plantas»). En esto, al menos, los manuscritos parecen reflejar la marca de la escritura del dramaturgo más que los impresos, y esto no obstante su texto presente más cambios y cortes y sea en general

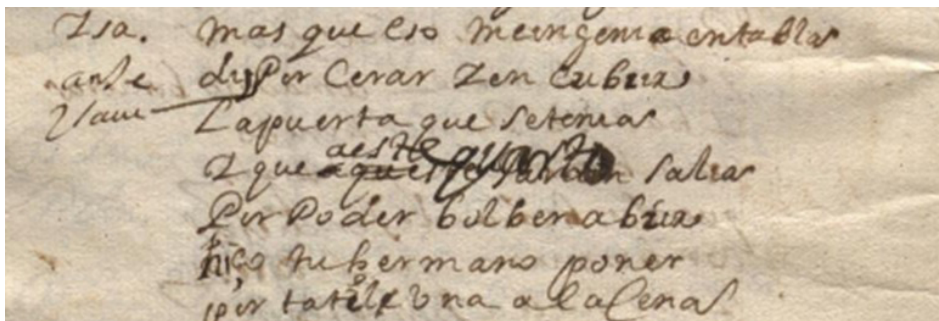


Figura 5. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 16622, f. 11v. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216607&page=1> (2018-10-25)

más estragado que el de *P* y *V*. De un modo análogo no será, pues, imposible que, en determinados lugares del texto, *M1* y *M2* hayan conservado la lectura del original frente a los errores de la rama de *P* y *V*; y que por tanto se acuda para subsanar dichos errores a las *meliores* los manuscritos, no por escasas menos dignas de crédito.

Bibliografía

- Antonucci, Fausta (1998). «Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII». García de Enterría, María Cruz; Cordón Mesa, Alicia (eds), *Siglo de Oro = Actas del IV Congreso Internacional de la AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), vol. 1. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 173-84.
- Antonucci, Fausta (2000). «Contribución al estudio de la historia textual de *La dama duende*». *Criticón*, 78, 109-36.
- Antonucci, Fausta; Vitse, Marc (1998). «Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*». *Criticón*, 72, 49-72.
- Caamaño Rojo, María J. (2002). «*El mayor monstruo del mundo* de Calderón: reescritura y tradición textual». *Criticón*, 86, 139-57.
- Calderón de la Barca, Pedro (1999). *La dama duende*. Ed., prólogo y notas de Fausta Antonucci. Estudio preliminar de Marc Vitse. Barcelona: Crítica. Biblioteca Clásica 69.
- Calderón de la Barca, Pedro (2015). *El secreto a voces*. Ed. de Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego. Kassel: Reichenberger.
- Fernández Mosquera, Santiago (1996). «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana». *Rilce*, 12(2), 249-79.

- Morrás, María; Pontón, Gonzalo (1996). «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera de comedias* de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 75-117.
- Ruano de la Haza, José María (1994). «La escenificación de la Comedia». Ruano de la Haza, José María; Allen, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Madrid: Castalia, 247-607.
- Ruano de la Haza, José María (1998). «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón». *Criticón*, 72, 35-47.
- Ruano de la Haza, José María (2000). «Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo». Arellano, Ignacio; Oteiza, Blanca (eds), *Varia lección de Tirso de Molina = Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles* (Madrid, 5-6 de julio de 1999). Madrid; Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 143-63.
- Shoemaker, William H. (1934). «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century». *Hispanic Review*, 2(4), 303-18.
- Varey, John E. (1983). «*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía». García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón = Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 junio 1981), vol. 1. Madrid: CSIC, 165-83.
- Vitse, Marc (1985). «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel». *Notas y estudios filológicos*, 2, 7-32.

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

La edición de variantes didascálicas en el teatro inglés de la época de Shakespeare

Jesús Tronch Pérez
(Universitat de València, Espanya)

Abstract This essay describes how variants in stage directions and speech prefixes of early modern plays (between 1585 and 1642), have been treated in modern editions from the 19th century to the present. The analysed variants derive both from different (usually printed) witnesses and from a single manuscript witness when the stage directions and speech prefixes are altered by a hand different from the main manuscript hand. Prior to this description, the essay offers an overview of the editorial treatment of stage directions in general in English plays of the period.

Sumario 1 Introducción. –2 Visión panorámica sobre la edición de acotaciones. –3 Variantes didascálicas en testimonios distintos. –4 Variantes didascálicas en un mismo testimonio manuscrito. –5 Conclusión.

Keywords Variants. Manuscripts. Stage directions. Scribes. Editing.

1 Introducción

En el presente estudio realizo una descripción del tratamiento de las variantes textuales en acotaciones escénicas y en didascalias de interlocutor observable en ediciones modernas de obras teatrales inglesas de la época de Shakespeare (aproximadamente entre 1585 y 1642).¹ En concreto, presto atención tanto a las variantes didascálicas que provienen de testimonios distintos de una misma obra, como en las que se observan en un mismo testimonio manuscrito y fueron realizadas por una mano distinta a la mano principal (de autor o amanuense) del manuscrito en cuestión. Uso los términos ‘acotación’ y ‘didascalia’ como sinónimos en el sentido de indicaciones verbales escritas en el texto dramático para el desarrollo de la acción, incluyendo las indicaciones de qué personaje habla en cada parlamento, y que no se pronuncian en voz alta en la

¹ Quiero agradecer a Victoria Pineda y a Luigi Giuliani su invitación a participar en el XIV Taller Internacional de Estudios Textuales de la Università di Perugia, que motivó el tema de estudio de esta investigación, realizada con el apoyo del proyecto GVAICO2016-094 financiado por la Generalitat Valenciana.

representación sobre el escenario. Como prólogo a esta descripción sobre cómo ediciones modernas han tratado las variantes en acotaciones, presentaré una visión panorámica del comportamiento de las ediciones modernas ante las acotaciones en general, prestando atención a cuando estas no indican con suficiente claridad la acción o la situación a acotar, así como a las soluciones aportadas por diversas ediciones modernas.

2 Visión panorámica sobre la edición de acotaciones

He basado esta visión panorámica en la observación de ediciones críticas concretas y en las guías editoriales de diversas series o proyectos editoriales: *Prolegomena for the Oxford Shakespeare* de R. McKerrow (1939), *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader* de S. Wells (1984), las guías (algunas no publicadas) de las series *The Arden Shakespeare*, *New Cambridge Shakespeare* (Brockbank 1979), *Internet Shakespeare Editions* (Best), *Revels Plays*, *Arden Early Modern Drama*, *Digital Renaissance Editions* (estas últimas adoptan las establecidas en *Internet Shakespeare Editions*),² la «Textual Introduction» de *The Tempest* de W. Shakespeare en la que John Dover Wilson (1921) planteaba las pautas para la serie *New Shakespeare* publicada por Cambridge University Press, y las explicaciones en las ediciones de las obras dramáticas de Thomas Dekker (Bowers 1952), de Francis Beaumont y John Fletcher (Bowers 1966), y de Ben Jonson (Bevington, Butler, Donaldson [2012]).

Como ocurre en los testimonios textuales del teatro del Siglo de Oro, las acotaciones en el teatro inglés de los siglos XVI y XVII son generalmente lacónicas y dejan bastantes cabos sueltos.³ Dada esta situación, se puede entender que haya margen amplio para la intervención del editor de textos críticos. Para el presente estudio, clasifico estas intervenciones en dos tipos: (1) las que alteran didascalias ya existentes en los testimonios (mediante sustituciones, como el verbo de salida en singular «*Exit*» corregido al plural «*Exeunt*»; añadidos suplementarios, por ejemplo, «*Exit [soldier]*», o «*[attendants]*» (*acompañamiento*) cuando entra un rey u otra autoridad con su séquito; y transposiciones o reposicionamientos); y (2) las acotaciones enteras añadidas por el editor o editora, que a su vez pueden subclasificarse en (2a) las que refuerzan lo que se dice en el diálogo (por ejemplo, un personaje dice «I hear his drum», a lo que se añade «*[Drum*

2 No he consultado las guías inéditas de la serie *The New Penguin*, preparada por Stanley Wells y Judith Wardman, y la de la serie *The Oxford Shakespeare*, preparada por S. Wells (1991). Ambas se encuentran en la biblioteca del Shakespeare Institute de la University of Birmingham.

3 Como refuerzo a esta apreciación, a la que fácilmente llegaría cualquiera que ojee un buen número de testimonios de la época, cito, entre otros, a Dessen (1984, 20 y 52), Thomson (1988, 88), Bradley (1992, 25), y MacJannet (1999, 16).

Heard]»), y (2b) las que explicitan lo que se infiere del diálogo. Este último es el caso de muchos de los apartes no señalados mediante una acotación en el testimonio, o de situaciones como, por ejemplo, la del duelo de espadas en la escena final en *Hamlet*, en la que el testimonio en cuarto de 1604/5 no indica que ha habido un intercambio de floretes entre Hamlet y Laertes: las ediciones modernas basadas en este testimonio han de añadir una acotación para clarificar la acción, una acotación generalmente basada en la que aparece en el otro testimonio con autoridad textual, el infolio de 1623, «*In scuffling they change Rapiers*» (*Riñendo, se cambian los floretes*) (Hinman 1968, TLN 3777 / 5.2.330.1).⁴ En los dos últimos tipos (2^a y 2b), podemos encontrar acotaciones añadidas que son estrictamente necesarias para clarificar la acción y otras que son prescindibles para entender la acción pero que se incluyen como ayuda a la lectura del texto dramático. Qué es lo que se infiere, lo necesario y lo prescindible son, como se puede esperar, cuestiones debatibles que distinguen las distintas actitudes en el tratamiento editorial de las acotaciones.

En un breve artículo de 1984, David Bevington denunciaba que las ediciones realizadas hasta la fecha no eran coherentes en el manejo de didascalias añadidas, incluso dentro de una misma edición (1984, 105-6). Parte de este tratamiento inconsistente, en lo que concierne a ediciones de obras de Shakespeare, lo achacaba al hecho observable de que la llamada 'Globe edition' (Clark, Wright 1864) ejercía una influencia posterior considerable, de manera que aquellos momentos que recibían acotaciones en esta edición eran repetidos por editores posteriores, mientras que en aquellas situaciones sin acotar por la 'Globe edition', los editores procedían con mucha cautela y aparentemente al azar (Bevington 1984, 106). Ese mismo año de 1984, Stanley Wells publicaba *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader*, con dos capítulos dedicados a las acotaciones y en los que trataba de aportar mayor sistematicidad a la edición de estos elementos del texto dramático, exponiendo las pautas a seguir en la edición crítica de las obras completas de Shakespeare que publicaría Oxford University Press dos años más tarde (Wells, Taylor 1986). Tal esfuerzo de organización de directrices editoriales tenía el precedente de los mencionados *Prolegomena for the Oxford Shakespeare*, de R.B. McKerrow (1939), redactadas para un proyecto de edición con grafía original de las obras shakespearianas que no llegó a materializarse. A su vez, en el ámbito de las ediciones shakespearianas, McKerrow (1939, v) mencionaba como únicas publicaciones que trataban los problemas

4 Para las obras de Shakespeare utilizo la doble referencia con el Through Line Number (TLN) que estableció Hinman en su facsímil del infolio de 1623 (1968), y con la de acto-escena-línea de la edición en línea de Mowat et al. (s.d.). Se pueden consultar facsímiles de los testimonios en cuarto y del infolio de 1623 en las respectivas ediciones de Internet Shakespeare Editions (Best, s.d.).

editoriales el prefacio de la llamada edición ‘Cambridge’ de las obras completas de Shakespeare, impreso en 1863 (prefacio que no se ocupa de las acotaciones), y la mencionada introducción textual que John Dover Wilson incluyó en la edición de *The Tempest*, primer volumen de la serie The New Shakespeare, publicada por Cambridge University Press (Wilson 1921). Los cuatro trabajos relevantes que he mencionado pueden representar cuatro puntos de referencia para situar comportamientos editoriales para con las acotaciones: en un extremo, una actitud conservadora (McKerrow), en el otro, una creativa (Wilson), y entre ambos, una postura moderadamente cauta (Bevington) y otra más intervencionista (Wells). McKerrow declara su conservadurismo al escribir:

it seems to me desirable that *so far as possible* the stage directions should be given in the form in which they first appear. I have therefore - even sometimes at the cost of little awkwardness of expression - generally retained them as printed, adding within square brackets whatever seems to be absolutely necessary. (1939, 50)

me parece deseable que, *en la medida que sea posible*, las acotaciones deben darse en la forma en que aparecen por primera vez. Por tanto las he preservado generalmente tal como están impresas - incluso a veces a costa de cierta de violencia de expresión-, añadiendo entre corchetes cuadrados lo que sea del todo necesario. [trad. del Autor]

Conviene abrir un breve paréntesis para advertir sobre los usos de corchetes mencionados. Es una práctica generalizada, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX (Jowett 2017, 216), que los añadidos editoriales en acotaciones se incluyen entre corchetes cuadrados, como indicaba McKerrow (1939, 50). En ediciones anteriores este signo se usaba para destacar las acotaciones del diálogo. En general, no se usa estos corchetes en las didascalias de interlocutor. Evans (1974; 1997) usa los corchetes cuadrados también para indicar enmiendas en el diálogo, no solo adiciones editoriales sino también substituciones. Un uso idéntico para acotaciones y enmiendas en el diálogo, pero con medios corchetes cuadrados, es el observado en las ediciones para la Folger Shakespeare Library (Mowat et al.), que dejan los corchetes enteros para indicar, en aquellas obras con testimonios múltiples con autoridad, líneas o pasajes que pertenecen exclusivamente al texto base. Curiosamente, las ediciones de John Dover Wilson distinguían las acotaciones que mantienen la formulación original del testimonio entre comillas dobles. La edición Oxford de las obras completas de Shakespeare (Wells, Taylor 1986) y las ediciones de la serie The Oxford Shakespeare utilizan medios corchetes cuadrados solo cuando la añadidura es cuestionable, como forma de invitar al lector a pensar en otras posibilidades de escenificación (Wells 1986, xxxvii).

Desde el otro extremo contrario al conservadurismo de McKerrow, Wilson explicaba que, dado que la mayoría de las acotaciones en ediciones modernas eran la creación de editores y críticos, ellos solo llevaban el proceso un paso más adelante, teniendo en cuenta que las acotaciones no son para un actor de la época de Isabel I sino para lectores modernos; y entre sus innovaciones, explicaba la «*mise-en-scène stage-direction*», ya que veían posible reconstruir el decorado («*scenery*») a partir de referencias incidentales en la obra (Wilson 1921, xxiv). Observemos, como ejemplo, el momento crucial durante el duelo entre Hamlet y Laertes antes mencionado, cuando se produce el intercambio de espadas justo antes de que se reclame cuidados para la reina desfallecida (TLN 3777 / 5.2.333). La edición de *Hamlet* preparada por Wilson ([1934] 1963), que toma como texto base el de 1604/5, muestra estas acotaciones:

Laertes [*suddenly*]. Have at you now!
[*he takes Hamlet off his guard and wounds him slightly; Hamlet enraged closes with him, and "in scuffling they changes rapiers"*]
King. Part them, they are incensed.
Hamlet [*attacks*]. Nay, come again. [*the Queen falls*]
Osric. Look to the queen here, ho!
[*Hamlet wounds Laertes deeply*]

LAERTES. [*de repente*] ¡Ahí va esa!
[*pilla a Hamlet fuera de guardia y le hiere ligeramente; Hamlet, enfurecido, se acerca a él y "riñendo, se cambian los floretes"*].
REY. ¡Separadles, están furiosos!
HAMLET. [*ataca*] Ea, ven otra vez. [*La Reina cae*].
OSRIC. ¡Eh, mirad ahí a la Reina!
[*Hamlet hiere a Laertes gravemente*]
(Traducción del diálogo basada en la de Valverde 1970, 387)

Nótese el uso de los adverbios «*suddenly*» (de repente), «*slightly*» (ligeramente), «*deeply*» (gravemente) y el añadido de las acciones en las que Laertes «pilla a Hamlet fuera de guardia» y «Hamlet, enfurecido, se acerca a él». A modo de comparación, la edición 'Cambridge' de Clark y Wright de 1866 es una muestra de los añadidos habituales en la tradición editorial, pero sin llegar al carácter novelístico de los de Wilson:

Laer. Have at you now!
[*Laertes wounds Hamlet; then, in scuffling, they change rapiers, and Hamlet wounds Laertes*].
King. Part them; they are incensed.
Ham. Nay, come, again. [*The Queen falls*].

LAERTES. ¡Ahí va esa!

[*Laertes hiere a Hamlet; entonces, riñendo,
se cambian los floretes, y Hamlet hiere a Laertes.*

REY. ¡Separadles, están furiosos!

HAMLET. Ea, ven otra vez. [*La Reina cae.*

Los añadidos son casi todos requeridos por la acción que se deduce del diálogo, aunque podría cuestionarse si la reina ha de caer o no en ese punto; o si el momento en el que Hamlet hiere a Laertes se produce cuando lo señalan Clark y Wright, después de que Hamlet exclame «Nay, come again», como se observa en la edición de Harold Jenkins (1982), o después de la siguiente intervención de Osric «Look to the queen there, ho!» (Eh, mirad ahí a la Reina), como en la edición de Wilson ([1934] 1963).

Otro ejemplo notable, en la misma edición de *Hamlet* de Wilson, aparece en el entierro de Ophelia. Los testimonios muestran acotaciones que carecen, como mínimo, de una indicación para el sacerdote que oficia la ceremonia: la edición en cuarto de 1604/5 inserta en el margen derecho «*Enter K. Q. | Laertes and | the corse*» («K.» es abreviatura de «Rey» y «Q.» de «Reina»); el infolio de 1623 añade al final «*with Lords attendant*» (lores de acompañamiento) y sustituye «*a Coffin*» (un ataúd) por «*the corse*» (el cadáver), y deja sin indicar, como es lógico suponer, que el cadáver/ataúd lo han de traer unos porteadores (y no los lores, al menos en infolio de 1623) (TLN 3405-5 / 5.1.223.1). Wilson se recrea en:

*A procession enters the graveyard: the corpse of Ophelia
in an open coffin, with Laertes, the King, the Queen,
courtiers and a Doctor of Divinity in cassock and
gown following* ([1934] 1963, 120)

*Entra una procesión en el cementerio: el cadáver de Ophelia
en un ataúd abierto, con Laertes, el Rey, la Reina,
cortesanos y siguiéndoles un Doctor en Teología con túnica
y toga* [trad. del Autor]

Basándose en deducciones que argumenta en las notas, Wilson añade detalles del ataúd, que ha de ser abierto (como se indica en otras obras de la época) y de la vestimenta del oficiante, con túnica y toga, que lo identifican claramente como anglicano, puesto que la didascalía de interlocutor en el texto de 1604/5 es «*Doct.*», mientras que en el infolio de 1623 es «*Priest.*» (*Sacerdote*) relacionado con el rito católico (Wilson [1934] 1963, 237-8). Además, cinco líneas más adelante, tras finalizar Hamlet su parlamento, Wilson añade «*they sit under a yew*» (*se sientan bajo un tejo*).

Hay que advertir que este tratamiento novelístico que da detalles de la puesta en escena no es en absoluto el más observado en las ediciones

modernas; es más bien una excepción. También es minoritaria la postura conservadora, defendida por McKerrow (1939). Veamos ejemplos concretos. En acotaciones ya existentes, McKerrow prefiere mantener el singular «Exit» aun cuando son varios los personajes que salen, mientras que la mayoría de las ediciones y las guías editoriales optan por substituir el plural «Exeunt». Cuando esta acotación aparece sin sujeto, y solo una parte de los personajes salen de escena, McKerrow prefiere no añadir nada cuando el contexto inmediato lo indica con claridad. Sin embargo, la mayoría de editores modernos recurren a la adición de la referencia a los personajes que salen, o de la frase del tipo «*all but Marcus*» (*todos excepto Marcus*), adición señalada generalmente entre corchetes cuadrados. Tampoco ve McKerrow necesario añadir «*Drum Heard*» (*Se oyen tambores*) si el Conde de Warwick dice «Then Clarence is at hand, I heare his Drumme» (Entonces, Clarence está cerca. Oigo sus tambores) (*Henry VI, Part Three*, TLN 2685 / 5.1.11), pero de nuevo la mayoría añaden esa u otra acotación similar, como «[*A march afar off*]» (*Una marcha a lo lejos*). McKerrow entiende que las ediciones modernas añaden este tipo de acotaciones para ayudar al lector general que «carece de imaginación visual» para permitirle «seguir la acción más fácilmente», pero se atiene a la regla de cuanto menos se añade, mejor (1939, 53).⁵

Precisamente esta apelación a la ayuda al lector que no visualiza la acción que se infiere del diálogo, es un argumento que ya aducía Wilson (1921), que aparece en la guía editorial de la serie Oxford World's Classics (Cordner, Holland y Wells, citado por Kidnie 2000, 456), y que utiliza Wells para sugerir un comportamiento más atrevido en la adición de acotaciones, comportamiento que pretende dar más coherencia a la edición moderna (1984, 66, 76-7). En este sentido, Wells explica la situación en la primera escena de *Titus Andronicus*, en la que la ausencia de acotaciones con respecto al cadáver de Mutius, a quien su padre acaba de matar (TLN 325 / 1.1.296), provoca la extrañeza de que permanezca sobre el escenario, totalmente ignorado, mientras su padre dialoga durante treinta y dos pentámetros con el emperador (Wells 1984, 103). Wells sugiere entonces añadir una acotación para que el hermano Lucius saque el cadáver de escena a su salida (1.1.304) y vuelva a entrar el cadáver a su reentrada en escena junto a sus otros hermanos (1.1.347). Así, en la edición Oxford de las obras completas de Shakespeare (Wells, Taylor 1986), vemos añadidas

5 «They may often assist persons lacking in visual imagination and enable them to follow the action more easily. [...] the less that is added to the text as originally set forth, the better» (McKerrow 1939, 53). En su artículo crítico, Kidnie (2000, 469-73) refuta esta noción de ayudar al lector, de proporcionarle con la edición un sentido de cómoda familiaridad, y sugiere que las ediciones proporcionen más bien un sentido de alienación, de darse cuenta de la inestabilidad y variabilidad del texto dramático para que puedan construir una interpretación sobre la escenificación independiente de la que fija el editor cuando añade o altera acotaciones.

acotaciones correspondientes en cada momento (solo la de reentrada señalizada entre medios corchetes), decisión replicada en la segunda edición de 2005, y en *The New Oxford Shakespeare* (Taylor et al. 2016). Esta solución creativa, que parece asumir una decisión de director de escena, no se observa en ediciones posteriores como las de Bate (1995, Arden Shakespeare), Evans (1997), Bevington (1997), Mowat et al. (s.d.)⁶ y Silverstone (2016, Norton Shakespeare). Cabe señalar que Bevington incluye en la nota de comentario la opción que Wells sugirió y las ediciones e Oxford pusieron en práctica en el texto editado, pero concluye con que la presencia del cadáver en escena durante esos versos no suponen un «inappropriate horror» (1997, 946).

El recurso a la nota de comentario lo defiende también Bevington en su reciente artículo de 2017, en el que aduce el ejemplo de *Antony and Cleopatra*, acto cuarto, escena XV, cuando Cleopatra pide ayuda para elevar al moribundo Antony hasta lo alto del monumento donde le espera. El único testimonio con autoridad textual de esta obra, el infolio de 1623, solo incluye una acotación «*They heave Anthony aloft to Cleopatra*» (*Elevan a Antonio junto a Cleopatra arriba*. [TLN 3045 / 4.15.43.1]) en un momento justo antes de que Cleopatra exclame «And welcome, welcome» (Y sea bienvenido, bienvenido), mientras los versos anteriores del parlamento de Cleopatra sugieren que el proceso de elevarlo empieza antes («How heavy weighes my Lord?» (¡Cuánto pesa mi señor!) [TLN 3039 / 4.15.37]). Esto ha llevado a la mayoría de los editores, como al propio Bevington en sus ediciones de 1990 y 1997, a añadir una acotación del tipo «*[They begin lifting]*» (*Empiezan a elevarlo*) antes del comienzo del parlamento de Cleopatra (Bevington 1990, 229; 1997, 1336). Sin embargo, en su artículo «confesional» de 2017, Bevington vuelve a la postura cauta de su artículo de 1984 al recomendar no limitar las posibilidades de escenificación (11), no adoptar las funciones de un director, y por tanto *no* añadir la acotación sino explicar las opciones en una nota de comentario, como había hecho Michael Neill en su edición para la serie *The Oxford Shakespeare* publicada en 1994. Evans (1997, 1429) no incluye ni acotación ni nota. Las dos ediciones más recientes de esta obra sí añaden una acotación antes del parlamento de Antony «O quick, or I am gone!» (¡Oh, deprisa, o me muero!) (4.15.36) que precede al de Cleopatra (Vaughan 2016, 1147; Bourus 2016, 2643).⁷ Los diferentes comportamientos con respecto a esta situación (incluso por un mismo editor en momentos diferentes, como es el caso de Bevington) evidencian la naturaleza cuestionable de las decisiones editoriales.

6 La edición en línea referenciada como Mowat et al. (s.d.) está sin fecha porque así lo sugiere el propio sitio de Internet en el que se publica. Estos textos digitales provienen, con ligeros cambios, de los que Barbara A. Mowat y Paul Werstine editaron para la colección Folger Shakespeare Library, publicada en papel entre 1992 y 2010 por la editorial Simon & Schuster.

7 Vaughan añade «*[They begin lifting ANTONY]*» y Bourus añade «*[They begin to draw him up]*».

Si las directrices editoriales se formulan generalmente en términos de clarificar la acción (Bowers 1952), de hacerla inteligible al lector (Wells 1984, 68), el debate gira en torno al cuánto y el cómo de esta clarificación y cuáles son los límites cuando se presentan distintas posibilidades y opciones. En la introducción a la edición del canon dramático de Beaumont y Fletcher, Bowers (1966, xviii) establece que los añadidos editoriales se han de mantener al mínimo,⁸ pero, ¿cuál es el mínimo? En su edición se observan acotaciones añadidas para clarificar qué personajes están en escena, si están disfrazados, o cuando hablan aparte o en aparte, o gestos como golpear a otro personaje o desvelar la identidad propia (Bevington 1984, 106).

La guía editorial de la *Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson* (Bevington et al. 2012) define con cierto detalle qué clarificar: sugiere no excluir opciones, no dejar al lector sin información sobre apartes, indicar a quién se dirige la intervención, e incluir acciones como arrodillarse, desenvainar espadas, dar dinero, etc. (par. 5a); pero también sin ser condescendientes para con los lectores ni especular sobre lo que está sin determinar en el texto (par. 5a). La guía de la serie Arden Early Modern Drama recomienda sopesar las opciones desde el punto de vista de un lector que se enfrenta a la obra por primera vez (4d), y así evitar que el lector se sorprenda ante una acción indicada en el diálogo que presupone que ha habido otra acción anterior no acotada. Veamos un ejemplo. En *The Spanish Tragedy*, atribuida a Thomas Kyd, el Virrey de Portugal ordena ponerse en pie al cortesano Villuppo: «Stand up, I say» (Calvo, Tronch 2013, 1.3.58). El testimonio base no incluye ninguna acotación respecto a los movimientos de Villuppo. Si la edición crítica no muestra una acotación al respecto puede dejar perplejo al lector, puesto que tal orden implica que Villuppo no estaba en posición de pie y que tendrá que volver a ponerse de pie. En casos como este se recomienda al editor que, mediante acotaciones, haga explícitos estos movimientos de Villuppo, decida cuáles son (arrodillarse es más convencional que postrarse en el suelo) y decida dónde insertarlos en el texto (en el caso de la edición de Calvo y Tronch para Arden Early Modern Drama, al principio de las intervenciones de Villuppo antes y después de la del Virrey).

Y aquí es donde la frontera entre decisiones de editor y decisiones que corresponderían al director de escena o la compañía empiezan a difuminarse. La guía editorial de Arden Early Modern Drama indica claramente que lo que añade el editor se tiene que limitar a acciones o a atrezo que se deducen con certeza razonable (par. 4b). Las directrices de la Internet Shakespeare Editions contemplan acotaciones en beneficio del lector y que pueden considerarse como de directores, y en ese caso se deben marcar o etiquetar en el texto electrónico como 'optional' (4.1.2c).

8 «addition of directions held to a minimum» (Bowers 1966, xvii).

A esta preocupación por cómo determinar lo que está indeterminado en el testimonio, o lo que es indeterminado por la propia naturaliza del hecho teatral, ha habido respuestas tanto a nivel teórico como de práctica editorial, estas últimas materializadas mediante recursos gramaticales y mecanismos tipográficos. Con el fin de guiar al lector a la diversidad de opciones que pueden darse, Kidnie (2004, 165-75) sugiere colocar las acotaciones en el margen de la página (rescatando su posición en los manuscritos de la época) y utilizar tipos de letra distintos y flechas para indicar que no está claro el momento preciso en el que se ha llevar a cabo la acción indicada en la acotación.⁹ En la edición de las obras completas de Shakespeare para la Royal Shakespeare Company, editada por Jonathan Bate y Eric Rasmussen (2007), la acotaciones añadidas por el editor se imprimen con un tipo distinto sin serifas y en el margen derecho, y pueden tener construcciones disyuntivas, como, por ejemplo, en «*Gives real or imaginary flowers*» (*Da flores reales o imaginarias*) cuando Ophelia, en su locura, verbaliza una distribución de distintas clases de flores: «There's rosemary, that's for remembrance [...] and there is pansies [...]» (Aquí tenéis romero; es para el recuerdo [...] y aquí violetas [...]) (TLN 2927-28 / 4.5.199).

Internet Shakespeare Editions permite indicar la incertidumbre o el carácter opcional de la acotación mediante el uso de un signo de interrogación y letra en color gris. Por ejemplo, en la edición de *Henry V* de Shakespeare, en el episodio en el que Pistol y Bardolph hacen amagos de desafiarse, su editor James Mardock (s.d.) inserta acotaciones no solo entre corchetes cuadrados si no en gris y con el signo de cierre de interrogación entre paréntesis:

Hear me, hear me what I say. [*Draws his sword (?)*] He that strikes the first stroke [...] (TLN 565)¹⁰

([*Desenvaina la espada (?)*])

[*Nym and Bardolph sheathe their swords. (?)*] (TLN 604)

([*Nym y Bardolph enfundan las espadas (?)*])

⁹ Para otras propuestas teóricas en esta línea, véase Warren 2004 y Cox 2004. Como ha observado G. Egan (2010, 207-15, 270), algunas ediciones de la actual serie Arden Shakespeare publicadas a principios del siglo XXI han sugerido, pero no llevado a la práctica en sus respectivos textos editados, dejar las acotaciones de manera imprecisa.

¹⁰ Esta edición, como el resto de las de Internet Shakespeare Editions, numeran las líneas siguiendo el Through-Line-Number (TLN). Este momento es 2.1.64 en la edición de Mowat et al. (s.d.) en Folger Digital Texts.

didascalias de interlocutor variables. En las guías editoriales de las series Revels Plays y Arden Shakespeare se recomienda recolocar la entrada o salida de personajes al lugar más conveniente. Así, por ejemplo, en *Twelfth Night* de Shakespeare, el infolio de 1623 (único testimonio de autoridad) muestra la entrada de Olivia y el sacerdote *después* de que Sebastian diga «But heere the Lady comes» (Aquí viene la dama) (TLN 2135-7 / 4.3.22-3):

That is deceiueable. But heere the Lady comes.

Enter Olivia and Priest.

Ol. Blame not this haste of mine: if you meane well

Algo que tiene de engañoso. Mas ahí llega la señora.

Entran Olivia y Sacerdote.

Olivia. No censuréis mi premura. Si sois bienintencionado,

La guía de la serie Arden Shakespeare indica que hay que insertar la acotación *antes* de la frase «But heere the Lady comes» de Sebastian para que esta se vea acompañada por la entrada de los personajes en escena, o se perciba como respuesta de Sebastian a la entrada de estos dos personajes:

That is deceivable.

Enter OLIVIA and Priest

But here the lady comes.

OLIVIA

Blame not this haste of mine. If you mean well,

Así lo editan Elam (2008, 319) en su edición para la serie Arden Shakespeare y Carnegie y Houllahan (s.d.), pero mantienen la acotación en la posición en que aparece el infolio muchas ediciones: Kittredge (1936), Alexander ([1951] 1990), Wells y Taylor (1986 y 2005), Evans (1997), Bevington (1997), Bate y Rasmussen (2007), Mowat et al. (s.d.), Paster (2016), Loughnane (2016). Sin embargo, en la primera escena de esta comedia, el infolio de 1623 imprime la acotación de entrada de Valentine después de que el duque Orsino le pregunte qué noticias trae de ella (de la condesa Olivia)

Ere since pursue me. How now what newes from her?

Enter Valentine.

(TLN 28-9)

Desde entonces me persiguen. Y bien, ¿tenéis noticias de ella?

Todas las ediciones de *Twelfth Night* mencionadas intercalan la acotación antes de la pregunta del duque:

E'er since pursues me.

Enter Valentine.

How now, what news from her?

(Mowat et al., s.d., 1.1.25)

En el caso de variabilidad en las didascalias de interlocutor (por ejemplo, en el testimonio de 1604/5 de *Hamlet*, la reina a veces recibe la didascalia referida a su estatus, «Queene» or «Quee.», y otras veces la referida a su nombre «Gertrard»), McKerrow (1939, 57) uniformiza para no confundir innecesariamente al lector. Esta solución uniformadora es la observada en la gran mayoría de ediciones anteriores y posteriores y en las guías editoriales, algunas de las cuales, recomiendan optar por el nombre propio en vez del término descriptivo (por ejemplo, «Robin» en vez de «Page» en la edición *princeps* de *A Midsummer Night's Dream*), como en el caso de The New Cambridge Shakespeare (Brockbank 1979, 11).¹¹ Pero hay algunas ediciones, pocas y de publicación reciente, que han preferido mantener esta variación. En su relativamente reciente edición de *Titus Andronicus* para la serie Arden Shakespeare, Bate mantiene para dos de los hijos del protagonista las didascalias «2 SON y «3 SON» en el primer acto (Bate 1995, 1.1.363-76), probablemente referidas a Quintus y Martius, y mantiene estos nombres personales en la siguiente escena en la que aparecen, la 'escena del pozo' (2.2.192-306). El propósito de esta variación en el texto editado es recordar al lector el hecho de que estos hijos del protagonista no se les conoce en escena por su nombre, son en realidad una pareja de hermanos 'anónimos', en contraste con los hijos Mutius y Lucius, a los que sí se refieren por su nombre propio, mientras que en la 'escena del pozo' Shakespeare necesitaba distinguirlos en su cabeza y con tal distinción los preserva Bate para ayudar a los actores (1995, 95).

Otro ejemplo de variación retenida en el texto editado se observa en la edición de *Henry VI Part Three*, también para la serie Arden Shakespeare, de Cox y Rasmussen (2001), quienes rompen con la tradición editorial al retener la didascalia que indica el estatus de viuda de Lady Grey en la escena 3.2, en vez de regularizar la didascalia a «LADY GREY» que denota su rango social. Esta última didascalia es la utilizada en las escenas 4.1 y 4.4, aunque a estas alturas de la historia este personaje ya se ha convertido en la reina (tratamiento que solo aparece una vez en el testimonio, en la acotación de entrada de la última escena). Para Cox y Rasmussen (2001, 175 y 180), esta decisión editorial preserva las fuertes implicaciones ideológicas y los prejuicios sociales de las didascalias encontradas en el testimonio base, a expensas de la uniformización que ahorraría al lector moderno esta anómala variación onomástica.

11 En el caso concreto de las didascalias de interlocutor para la madre de Hamlet, Mason (2003) aboga por mantener la variabilidad.

Concluyo esta introducción panorámica con la observación final de que el comportamiento editorial con respecto a las acotaciones en obras teatrales inglesas del periodo es predominantemente intervencionista y menos conservador. Se alteran las acotaciones con más libertad que con respecto al diálogo, con una mayor tendencia a amplificarlas, como observa Hammond (1992, 86).¹² Es significativo que en su guía *Shakespeare and Text*, Jowett (2007, 157) resume su apartado sobre las acotaciones afirmando que la edición de las acotaciones y las didascalias de interlocutor es fundamentalmente diferente de la edición del diálogo, ya que pertenecen a un sistema semiótico distinto. En cierto modo también podría explicarse este intervencionismo editorial en las acotaciones porque se les ha considerado como algo subsidiario al texto del diálogo (que es lo principal de la obra) y como algo más sospechoso de tener menos autoridad textual.¹³ Ya en *Prolegomena for the Oxford Shakespeare* (1939), McKerrow colocaba las acotaciones en el apartado de «accesorios» al texto, junto con las indicaciones de división en actos y escenas. Su primeras frases sobre las acotaciones revelan que, de primeras, se sospecha de la autoridad de las mismas:

While in some cases we may reasonably doubt the authority of the stage directions found in the early texts – whether, that is, they are due to the author of the play or to a member of the theatrical company by which the play was acted – [...]. (50)

Mientras en algunos casos, podemos dudar razonablemente de la autoridad de las acotaciones encontradas en los primeros textos – es decir, si se deben al autor de la obra o a un miembro de la compañía teatral que representó la obra –

Cabe preguntarse si en esta actitud ha influido el hecho de que, a diferencia del teatro del Siglo de Oro, la mayoría de los testimonios de las obras teatrales inglesas son impresos y por tanto son necesariamente ‘copias’ (raramente se cuenta con un autógrafo original), y se ha supuesto que los operarios de la imprenta de la época trataban a las acotaciones de manera distinta, por lo que estas suscitan más sospechas al editor y, por tanto, le permiten poder alterarlo más que el texto de los parlamentos.

Al mismo tiempo, este tratamiento generalmente intervencionista de las acotaciones no deja de estar relacionado con la práctica editorial

12 Para una crítica a las premisas teóricas que subyacen a este comportamiento intervencionista, véase el artículo de Kidnie (2000). No es mi propósito en el presente estudio descriptivo, entablar una disquisición teórica al respecto.

13 Una observación similar la realizan Dustagheer y Woods (2018, 3) en la introducción de su reciente libro.

generalmente ecléctica que ha dominado el panorama de las ediciones modernas del teatro de Shakespeare y dramaturgos de su época hasta comienzos del siglo XXI (Tronch Pérez 2006, 45; Egan 2010, 240-71).¹⁴ Aunque a lo largo del siglo XX ha habido ediciones de carácter conservador en la edición del texto tomando como punto de referencia los *Prolegomena* de McKerrow (1939), especialmente la edición preparada por Evans (1974), no se ha materializado este conservadurismo editorial de manera más profusa hasta comienzos del siglo XXI, como en el caso de algunas ediciones de la serie Arden Shakespeare (las antes mencionadas de Bate [1995], y Cox y Rasmussen [2001], o las de *Hamlet* preparadas por Thompson y Taylor [2006a y 2006b]) y de la reciente *Norton Shakespeare* (Greenblatt 2016). En ejemplos que hemos visto, y en otros que aduciré más adelante, se puede observar que estas ediciones tratan las acotaciones con mayor conservadurismo.

3 Variantes didascálicas en testimonios distintos

Tras esta visión panorámica introductoria, abordo el tratamiento editorial de acotaciones diferentes en testimonios distintos de una misma obra, tanto cuando los testimonios tienen autoridad textual comparable en su totalidad, como cuando solo un testimonio tiene autoridad principalmente en el diálogo pero los otros testimonios derivados contienen variantes sustantivas en las didascalias. En estos casos, las guías editoriales consultadas no aportan recomendaciones. Se presupone, pues, que las didascalias se mantendrán como aparecen en el testimonio elegido como texto base, si es el caso. Pero, en consonancia con el eclecticismo editorial predominante explicado anteriormente, se observa en ediciones de obras con más de un testimonio sustantivo que hay casos en los que las variantes en el testimonio colateral se tienen en cuenta y se incorporan o adaptan a la acotación del texto base de la edición.

Veamos dos ejemplos de *Hamlet*, cuya versión estándar, como se ha indicado anteriormente, se basa en dos impresos con autoridad: la edición en cuarto de 1604/05 (en adelante Q2) y el folio de 1623 (en adelante F1). *Hamlet* tiene un tercer testimonio sustantivo: la primera edición, publicada en cuarto en 1603 (en adelante Q1), que contiene un texto más corto, estructuralmente algo distinto, y verbalmente disimilar en un

¹⁴ Por eclecticismo, me refiero aquí a la postura editorial de sopesar individualmente las variantes en textos con autoridad comparable, contrapuesta al conservadurismo editorial de enmendar el texto base solo en caso de error manifiesto y obvio en el mismo texto sin referirse a otro texto con autoridad (Greg [1942] 1962, xxvi-xxviii). En la tradición editorial de las obras de Shakespeare, y por extensión en dramaturgos de la época, este eclecticismo ha estado apoyado en los postulados teóricos de Greg ([1942] 1962; 1950) y Bowers (1955), principalmente.

68% (Irace 1992, 97).¹⁵ Conviene señalar además, que tradicionalmente *Hamlet* se ha editado en una versión combinada ('conflated') a partir del texto de F1 al que se le han añadido pasajes y frases que solo aparecen en Q2, generalmente de manera silenciosa y en pocos casos distinguiendo tipográficamente estos elementos exclusivos de Q2.

En la acotación que da entrada a los preparativos para el duelo entre el príncipe y Laertes (TLN 3674 / 5.2.238), Q2 ofrece la siguiente lección

*A table prepard, Trumpets, Drums and officers with Cushions,
King, Queene, and all the state, Foiles, daggers,
and Laertes*

*Una mesa preparada, trompetas, tambores, y oficiales con cojines
el rey, la reina y todo su séquito, floretes, dagas
y Laertes*

A su vez, F1 presenta una acotación en la que no aparecen los músicos tocando trompetas y tambores ni tampoco los cojines y las dagas, pero sí aporta otros detalles como guantes y botellas de vino sobre la mesa:

*Enter King, Queene, Laertes and Lords, with other Atten-
dants with Foyles, and Gauntlets, a Table and
Flagons of Wine on it*

*Entran el rey, la reina, Laertes y lores, con acom-
pañamiento con floretes y guantes, una mesa y
Botellas de vino sobre ella*

Otras variantes podrían entenderse como 'sinónimas', en el sentido de que los «*officers*» y «*all the state*» (*todo su séquito*) de Q2 son equivalentes a los «*Attendants*» y «*Lords*» de F1 respectivamente. Ambos testimonios no incluyen explícitamente al cortesano Osric que interviene en la acción posterior, de ahí que, por ejemplo, Clark y Wright en su edición de 1866, basada en F1, añaden «Osric» después de «Laertes» - al tiempo que 'traducen' la frase «*all the state*» por «*and Lords*». Pero este comportamiento conservador con respecto a la acotación, no se observa en otras ediciones

¹⁵ Irace (1992) indica que un 28% de los versos en Q1 contienen más de la mitad de las palabras idénticas a sus correspondientes en F1, 19% la mitad o menos, un 15% son una paráfrasis, y un 6% no tienen ninguna correspondencia. Q1 tiene «una textura estilística desigual», momentos «planos, deslucidos, a veces confusos y con signos de deterioro» (Tronch Pérez 1994, 21), variantes comunes a Q2 solamente y otras comunes a F1 solo. Su origen aún es tema de debate, sobre el que se puede consultar las introducciones de las ediciones de Jenkins (1982), Edwards (1985), Hibbard (1987), Tronch-Pérez (2002), Thompson y Taylor (2006a), Dawson (2016), Jowett (2017) y la sección de Taylor y Wells (1987).

basadas en F1. La de Taylor y Wells (1986) incorpora entre medios corchetes cuadrados los elementos provenientes de Q2:

*Enter King Claudius, Queen Gertrude, Laertes, and
lords, with Osric and other attendants with
[trumpets, drums, cushions], foils, and gauntlets; a
table, and flagons of wine on it*

Esta edición de Taylor y Wells (1986), rompía con la tradición de la versión 'conflated' al relegar a un apéndice los pasajes exclusivos de Q2. Pero, como acabamos de observar, en esta acotación se sigue combinando eclécticamente ambos testimonios, al igual que hacen Harrison (1937) y Hibbard (1987) en sus respectivas ediciones, basadas en F1.

Una mezcla similar se aprecia en la edición de Edwards para The New Cambridge Shakespeare, una edición declaradamente ecléctica que no toma ningún testimonio como texto base. Esta política se corresponde con el tratamiento de las acotaciones, que él describe como «a policy of compromise between the two texts» (de compromiso entre los dos textos) (Edwards 1985, 32).

La edición de Wilson de 1934, al escoger Q2 como texto base, también rompía con la tradición editorial que venía ofreciendo un texto de *Hamlet* básicamente derivado de F1, pero no rompía con la edición combinada ('conflated') tradicional. En esta acotación en TLN 3674 / 5.2.238.1, Wilson no incorpora los elementos exclusivos de F1, a saber, «*foils, and gauntlets; a table, and flagons of wine on it*», aunque elabora novelísticamente la acción:

Attendants enter to set benches and carry in cushions for the spectators; next follow trumpeters and drummers with kettle-drums [...] OSRIC and another lord, as judges, bearing foils and daggers which are placed upon a table near the wall [...]

Los sirvientes entran y preparan los bancos, y portan cojines para los espectadores; les siguen los clarines y tamborileros con atabales [...] OSRIC y otro lord, como jueces, llevando floretes y dagas que se colocan sobre la mesa cerca de la pared [...]

Sin novelar tanto, Spencer (1980, 195-6) también combina las acotaciones de Q2 y F1 en su edición para The New Penguin Shakespeare, basada en Q2:

*Trumpets and drums
A table prepared, with flagons of wine on it
Enter officers with cushions, and other attendants with
foils, daggers, and gauntlets
Enter the King and Queen, Osrick, Laertes, and all
the state*

Curiosamente, el diálogo requiere la presencia de vino cuando el rey reclama «Set me the stoups of wine upon that table» (Ponedme los jarros de vino en esa mesa) (TLN 3727 / 5.2.286), por lo que se podría justificar añadir una referencia a las botellas de vino que solo aparece en F1. Esto es lo hacen que editores, como Evans (1974; 1997) y Miola (2001), que toman Q2 como texto base: Evans añade entre corchetes cuadrados «*and flagons of wine on it*» después de «*A table prepar'd*», y Miola añade, también entre corchetes, «*cups of wine*» después de «*daggers*». Pero Wilson no lo añade aquí sino más tarde en otra acotación («*other servants bear in flagons of wine with cups*») antes de esta frase del rey.

En contraste con este eclecticismo, otras ediciones basadas en Q2, como las de Jenkins (1982), Braunmuller (2001), Thompson y Taylor (2006a), Jowett (2016), y Dawson (2016), no combinan elementos de atrezo de uno y otro testimonio, como tampoco lo hacen las basadas en F1 preparadas por Thompson y Taylor (2006b) y por Bate y Rasmussen (2007).

El segundo ejemplo de *Hamlet* se refiere a cuando se pelean el príncipe y Laertes en el entierro de Ophelia (TLN 3444-54 / 5.1.262-71). Aquí los dos testimonios de la versión estándar (Q2 y F1) no muestran variaciones significativas, pero la primera edición en cuarto (Q1) indica que Hamlet salta dentro de la tumba de Ophelia (en el punto equivalente a TLN 3453 / 5.1.271): «*Hamlet leapes in | after Leartes*» (*Hamlet salta dentro tras Leartes*). Hay que señalar que, en los tres testimonios, Laertes ha saltado ya unos versos antes, por lo que en Q1 la pelea se produce claramente dentro de la tumba de su hermana. Q2 y F1 no indican nada respecto a este salto de Hamlet. Caben, pues, las dos posibilidades de puesta en escena: o bien la pelea se produce en la tumba tras saltar Hamlet dentro, como indica Q1, o bien Laertes sale de la tumba y se lanza contra el príncipe. Un repaso a lo que las ediciones han decidido aquí permite observar cinco soluciones editoriales.

1. Adición de la acotación de Q1 o una paráfrasis de esta, de manera que Hamlet salta dentro de la tumba y se convierte en el 'agresor': Wilson ([1934] 1963), Kittredge (1936), Alexander ([1951] 1990), Farnham (1957), Evans (1974; 1997) y Jowett (2016), todas estas basadas en Q2, y Harrison (1937), Taylor y Wells (1986), Hibbard (1987), Bate y Rasmussen (2007), estas últimas basadas en F1.¹⁶

¹⁶ Como una de las hipótesis sobre el origen textual de Q1 es que procede de una versión abreviada para la escena, se le otorga a este testimonio cierta autoridad con respecto a las acotaciones, puesto que reflejaría cierta práctica escénica de la época (Jowett 2007, 152; G. Egan 2010, 201). Tal postura presupone que la versión de escena que subyace a Q1 es la misma a la que remiten Q2 y F1, lo que no es necesariamente el caso. Como señala Jowett (2007, 152-3), las acotaciones de Q1 puede referirse a una versión escénica diferente, y por tanto se estaría combinando elementos de instancias distintas.

2. Adición de una acotación nueva indicando que Laertes sale de la tumba: Edwards (1985), Hoy (1992), Mowat et al. (s.d.), Thompson y Taylor (2006a, basada en Q2; 2006b, basada en F1).
3. Sin incluir acotación específica, advertencia en nota de que Laertes sale de la tumba: Hubler (1963), Spencer (1980), Jenkins (1982), Bevington (1997).
4. Sin incluir acotación, advertencia en nota de las opciones sin decantarse editorialmente por una u otra: Braunmuller (2001), Tronch-Pérez (2002), Miola (2001) y Dawson (2016).
5. Ausencia de acotación y nota: Andrews (1993).

En el caso de variantes didascálicas en testimonios derivados que no tienen autoridad textual, se observa también cierto eclecticismo pero en menor medida. La situación de *A Midsummer Night's Dream* puede servir de ejemplo. Esta obra tiene como testimonio de autoridad la edición en cuarto de 1600, y como testimonios que derivan de este, otra edición en cuarto publicada en 1619 pero con fecha de 1600, y el infolio de 1623 y posteriores reimpressiones de este (Greg [1942] 1962, 124; Taylor, Jowett 1987). El texto de 1623 se imprimió a partir de la segunda edición en cuarto, pero contiene un centenar de variantes verbales significativas en el diálogo y bastantes más en las acotaciones y didascalias de interlocutor. De catorce ediciones modernas consultadas,¹⁷ solo la de Bate y Rasmussen (2007) se basa en el texto de 1623. Algunas acotaciones nuevas en el infolio explicitan una acción indicada verbalmente en el diálogo, por lo que su adopción en ediciones modernas basadas en el texto de 1600 no pueden considerarse como un ejercicio de eclecticismo puesto que igualmente las habrían añadido por conjetura. Por ejemplo, el diálogo en ambos testimonios contiene «Well roared, lion» (Buen rugido, león), la apreciación de Demetrius a la actuación de Snug, que interpreta el papel de león (TLN 2066 / 5.1.280), y «Well run, Thisbe» (Buena carrera, Thisbe), que comenta Theseus (TLN 2067 / 5.1.281); y el infolio añade la acotación «*The Lion roares, Thisby runs off.*» (*El león ruge, Thisbe sale corriendo.*) (TLN 2065). Todas las ediciones modernas basadas en el texto de 1600 adoptan la acotación del infolio o una formulación parecida. La mayoría de las ediciones modernas añaden además que Thisbe deja caer su manto cuando sale corriendo de escena.

17 Las ediciones modernas son: Kittredge 1936; Alexander [1951] 1990; Wells 1969; Brooks 1979; Foakes 1984; Taylor, Jowett 1986; Holland 1994; Evans 1997; Bevington 1997; Bate, Rasmussen 2007; Mowat et al. s.d.; Erne 2016; Bourus 2016 y la correspondiente edición en grafía y puntuación original Bourus 2017; Chaudhuri 2017.

Una situación distinta se da en el acto quinto, en el que las variantes didascálicas alteran elementos importantes de la puesta en escena. Un grupo de cambios en la acotación de entrada (TLN 1792 / 5.1.0), en las didascalias de interlocutor (TLN 1834 / 5.1.38) y en el diálogo (TLN 1833 / 5.1.41) reasignan los parlamentos de Philostrate a Egeus en la función de ‘maestro de ceremonias’, al tiempo que entran unos «lords» anónimos junto con Egeus.¹⁸ Otro grupo de variantes en didascalias de interlocutor redistribuyen el parlamento de Theseus sobre las posibles piezas teatrales a presenciar entre este y Lysander, de manera que este lee los títulos de las piezas y Theseus hace un comentario sobre las mismas (TLN 1841-57 / 5.1.48-64). En TLN 1904 (5.1.113) y TLN 1924 (5.1.133) el infolio añade unos toques de clarín o trompeta que anuncian la entrada de Quince como prólogo y de los actores de la pieza a representar respectivamente. Finalmente, el parlamento en TLN 2185-206 / 5.1.418-39, está atribuido a Oberon en el testimonio de 1600, mientras que en el infolio de 1623 carece de didascalia de interlocutor en el texto de 1623, viene encabezado por «*The Song.*» (*La canción.*) y está impreso en cursiva. Estas divergencias se originaron probablemente por que el ejemplar de la segunda edición en cuarto fue anotado con referencia a un manuscrito de la compañía teatral.¹⁹ De las trece ediciones modernas basadas en la edición en cuarto de 1600, solo dos (Taylor, Jowett 1986; Holland 1994) realizan un ejercicio ecléctico al adoptar los cambios de puesta en escena del infolio en sus respectivos textos editados. Taylor y Jowett (1987, 280) explican que, sin evidencia sólida que indique lo contrario, las variantes didascálicas provienen del ‘prompt-book’ o ‘guion de representación’,²⁰ y les parecen que son mejoras dramáticas de las que Shakespeare es responsable. Aunque en el diálogo de la obra, Taylor y Jowett rechazan unas ochenta variantes del infolio (sólo adoptan las que corrigen errores en el texto base), sí que incorporan estas variantes didascálicas, en consonancia con el principio editorial de la edición Oxford de las obras completas (Wells, Taylor 1986) que, rompiendo con la tradición, se inclinan más por la versión que reflejaría la práctica escénica de la época, con el consentimiento de Shakespeare, en vez de la que proviene del propio

18 Curiosamente, en la línea TLN 1874 (5.1.81), el infolio de 1623 preserva por error la didascalia de interlocutor de Philostrate, a quien no ha dado entrada antes.

19 Tal conjetura es la aducida por Foakes (1984, 118) Taylor y Jowett (1987, 279), Bourus (2017, 863), entre otros. Sobre la sustitución de Philostrate por Egeus, Greg ([1942] 1962, 124) sugiere que se debe a un mismo actor hacía doblete en estos personajes.

20 Utilizo los términos ‘prompt-book’, que es el usado por Taylor y Jowett, aunque Jowett posteriormente prefiere ‘playbook’ para evitar el anacronismo del primero (Jowett 2000, 120); y en castellano el término ‘guion de representación’, usado en relación con el teatro español del Siglo de Oro por Canet Vallés (1991) y Vaccari (2014), entre otros.

dramaturgo (Wells 1986, xxxv-xxxix; Taylor 1987, 15-16).²¹ La edición de Holland (1994) sigue los mismos principios y procedimientos. Ambas ediciones señalan entre medios corchetes cuadrados las didascalias de interlocutor que provienen del infolio (por sustitución o por adición), la sustitución de «Philostrate» por «Egeus» en la acotación de entrada, y la acotación «The song. The fairies dance» (TLN 2184 / 5.1.417).

Otro elemento de eclecticismo también se observa en la acotación de entrada de este acto quinto. La edición en cuarto de 1600 lee «*Enter Theseus, Hyppolita, and Philostrate*», mientras que el infolio de 1623 añade unos anónimos «lords» al tiempo que sustituye al ‘maestro de ceremonias’: «*Enter Theseus, Hippolita, Egeus and his Lords*». La presencia de los «lords» convierte lo que parece ser una reunión relativamente informal en el texto de 1600 en una escena formal de la corte (Chaudhuri 2017, 246). Excepto la edición de Bourus (2016; 2017), todas las ediciones basadas en el texto de 1600, incorporan los lores del infolio, y la mayoría incluso añaden un acompañamiento («attendants»), quizás a tenor de la orden «Call Philostrate» (Llamad a Philostrate) que da Theseus en TLN 1833 / 5.1.41. Conviene señalar también que Bourus utiliza las notas colocadas en los márgenes de la página para incluir información sobre las variantes en el infolio de 1623 (2016, 1124; 2017, 912).

Finalmente, también se observa eclecticismo en los toques de trompeta que solo aparecen en el infolio: «*Flor. Trum. | Enter the Prologue. Quince.*» (*Fanfarria*.²² *Clarines. | Entre el Prólogo. Quince.* [TLN 1904-5 / 5.1.113]) y «*Tawyer with a Trumpet before them. | Enter Pyramus and Thisby, Wall, Moone-shine, and Lyon*» (TLN 1924-5 / 5.1.133).²³ El diálogo no requiere necesariamente este efecto sonoro. Su ausencia en el texto en cuarto de 1600 va en consonancia con la reunión de carácter más informal que se deduce por no acompañar lores a los protagonistas en la acotación de entrada. De las ediciones modernas basadas en el texto en cuarto de 1600, solo la de Mowat et al. (s.d.) y la de Erne (2016), mantienen las acotaciones de 1600 sin añadir los toques de trompeta. Todas las restantes combinan didascalias de ambos testimonios en TLN 1904 (5.1.113); y todas las restantes excepto Kittredge (1936), Bevington (1997) y Bourus (2016) editan una acotación ecléctica en TLN 1924 (5.1.133): por ejemplo, Alexander ([1951] 1990) edita «*Enter, with a Trumpet before them, as in dumb show, PYRAMUS ...*» (*Entra, con una trompeta, antes que ellos, como en una pantomima, PÍRAMO ...*).

21 Esta opción la argumenta también Jowett en su guía (2007, 152).

22 ‘*Flor.*’ es abreviatura de ‘*Flourish*’, un toque ceremonial de trompetas o clarines ejecutado fuera de escena (Dessen, Thomson 1999, 94).

23 Curiosamente, esta acotación en TLN 1924, incluye el nombre «*Tawyer*», un actor de la compañía de los ‘*King’s Men*’ (Taylor, Jowett 1987, 279-80). Las ediciones modernas omiten este nombre.

4 Variantes didascálicas en un mismo testimonio manuscrito

En la tercera parte de este estudio, la más importante en cuanto a investigación requerida, abordo las variaciones didascálicas en un mismo testimonio manuscrito para describir cómo los editores han actuado cuando una mano distinta a la principal que redacta el manuscrito altera las acotaciones y por tanto genera intenciones múltiples con respecto a la acción o situación acotada. A diferencia del teatro del Siglo de Oro, el teatro inglés de la época cuenta con muy pocos manuscritos: entre ochenta y ciento veinte, según qué géneros se incluya en el cálculo y qué límites temporales se consideren (Ioppolo 2006, 5-7).²⁴ No todos estos manuscritos contienen anotaciones realizadas con vistas a una representación. Delimito mi *corpus* de análisis a aquellos manuscritos que concretamente tienen acotaciones con anotaciones o intervenciones realizadas por una mano distinta a la principal con vistas a indicar algún aspecto de la representación. Para localizar estos manuscritos, ha sido muy útil la monografía de Paul Werstine, *Early Modern Playhouse Manuscripts and the Editing of Shakespeare* (2013). Werstine identifica dieciocho manuscritos y tres ediciones en cuarto que contienen claras evidencias de haber sido anotados en el seno de la compañía teatral pensando en la representación escénica de la obra (2013, 234-357). De los dieciocho manuscritos, he descartado del *corpus* diez títulos por tres razones: porque no cuentan con una edición moderna para estudiar el comportamiento editorial; porque la segunda mano que anota el manuscrito para la escenificación no interviene en las acotaciones; y/o porque no se pueden inferir intenciones múltiples ya que el autor y el amanuense trabajaron estrechamente juntos o el apógrafo está redactado enteramente en una sola mano. Por tanto, los ocho manuscritos que someto a análisis son los siguientes, organizados por categorías según Werstine (2013, 358-9). Tres son hológrafos:

- *Sir Thomas More*, atribuido a Anthony Munday, Henry Chettle, revisado por Thomas Dekker y probablemente por Thomas Heywood y William Shakespeare, British Library MS Harl. 7368;
- *The Captives*, de Thomas Heywood, British Library MS Egerton 19943, ff. 52-73;
- *Believe as You List*, de Philip Massinger, British Library MS Egerton 2828.

24 Dustagheer y Woods (2018, 3) afirman que un 98% del teatro del Renacimiento Inglés que se ha conservado es teatro impreso.

Cuatro son apógrafos redactados por un amanuense ‘no teatral’:²⁵

- *Charlemange or the Distracted Emperor*, British Library MS Egerton 19946, ff. 119-35;
- *The First Part of the Reign of King Richard the Second, or Thomas Woodstock*, British Library MS Egerton 19948, ff. 161-85, para el que utilizaré el título abreviado de *Thomas Woodstock*;
- *The Second Maiden’s Tragedy* [or *The Lady’s Tragedy*], British Library MS Lansdowne 807, ff. 29-56;
- *Edmond Ironside the English King*, British Library MS Egerton 19945, ff. 96-118.

Y finalmente un apógrafo cuyo copista sí desempeña funciones concretas en la compañía teatral:

- *The Tragedy of Sir John van Olden Barnavelte*, de John Fletcher y Philip Massinger, British Library MS Additional 18653, para el que usaré el título abreviado de *Barnavelte*.

He consultado este *corpus* a través de las transcripciones diplomáticas publicadas por la Malone Society (que cito según su editor o editora correspondiente) y estudios o ediciones posteriores, como el de Greg (1931), Blayney (1972), Jowett (2011), Werstine (2013), entre otros. En este *corpus* he localizado aquellas variantes en las acotaciones que han sido realizadas por una mano distinta, y he observado cómo han manejado estas alteraciones veintisiete ediciones modernas, publicadas entre 1870 y 2011, y pertenecientes a diversas editoriales y series.²⁶

Para mi análisis de las variantes he organizado las acotaciones en los siguientes grupos:

- acotación de entrada de personajes
- acotación de salida de personajes
- requerimiento de sonidos o música
- requerimiento de atrezo o elemento escenográfico

25 Werstine (2013, 358) distingue estos amanuenses como ‘no teatrales’ cuando no se observa que desempeñan una función concreta con vistas a la representación teatral, como atender a las reclamaciones de cambios que pide el censor, acortar el número de personajes, añadir anotaciones sobre qué papeles se pueden doblar, o añadir acotaciones de aviso para que esté preparado alguien o algo que pronto intervendrá en la escena.

26 Las veintisiete ediciones modernas son: de *Sir Thomas More*, Jenkins (1954), Gabrielli, Melchiori (1990), Taylor (1986), Jowett (2005), Jowett (2011), Pruitt (2016); de *Believe As You List*, Cunningham (1870), Symons (1889), Edwards, Gibson (1976); de *The Captives*, Bullen (1885), Judson (1921), Merchant (1996); *Second Maiden’s Tragedy*, Lancashire (1978), Wiggins (1998, con el título *The Maiden’s Tragedy*), Briggs (2007, con el título *The Lady’s Tragedy*); de *Thomas Woodstock*, Rossiter (1946), Parfitt, Shepherd (1977), Everitt (1965), Corbin, Sedge (2002), M. Egan (2006); de *Edmond Ironside*, Everitt (1965), Sams (1985), Martin (1991); *Charlemagne*, Bullen (1884), Schoell (1920); y de *Barnavelte*, Bullen (1885), y Bowers (1992).

- acotación sobre el recitado
- indicación sobre algún lugar del escenario
- inclusión del nombre de un personaje en la acotación
- inclusión del nombre de un actor en la acotación
- duplicados de acotaciones (entradas, requerimiento de sonidos y de atrezzo)
- acotaciones de aviso ('warning stage directions'), como caso especial de acotaciones duplicadas.

La duplicación de didascalias es relativamente frecuente y obedece a la necesidad de llamar la atención sobre la acción que se acota. En principio estas variantes no aportan intenciones escénicas múltiples, pero hay casos en los que la repetición aporta un elemento nuevo. Un ejemplo se encuentra en *Sir Tomas More* (Greg [1911] 1961, l. 954; Jowett 2011, 9.91), en el que la indicación de que el grupo de músicos («waytes») empiece a tocar cuando entra el alcalde («Lord Maior»), se repite al margen (aquí transcrita en negrita como en la transcripción) y además especifica qué tipo de instrumentos se han de tocar.

waites play *The waytes playes, Enters Lord Maior, [...]*
hautbois

Los grupos categorizados anteriormente pueden solaparse. Así, ejemplos de acotación de aviso que al mismo tiempo incluye nombres de actores se pueden encontrar en *Believe As You List*, cuando una mano distinta añadió en el margen izquierdo

Gascoigne: & | Hubert | below: | ready to open | the Trap doore | for Mr Taylor (Sisson 1928, l. 1824-31)

Gascoigne y Hubert abajo: preparados para abrir la trampilla para Mr. Taylor

y más adelante

Harry: | Wilson: & | boy ready for | the song at ye | arras (l. 1968-71)

Harry; Wilson: y el mozo preparados para la canción junto a los tapices

siendo «Gascoigne», «Hubert», «Taylor», «Harry» y «Wilson» nombres ingleses de actores y no de personajes de una obra, *Believe As You List*, localizada en las antiguas Grecia y Roma.

Tras el análisis de unas doscientas acotaciones y didascalias de interlocutor en los ocho manuscritos y las veintiséis ediciones modernas referi-

das, he observado las siguientes pautas en el tratamiento editorial de las variantes en acotaciones realizadas por una mano distinta.

La primera observación, de carácter general, es que el comportamiento de los editores para con las acotaciones varía según la versión o estadio de revisión (por parte del autor u otro agente) que los editores tratan de reconstruir en su edición crítica. Tal objetivo editorial no siempre se encuentra declarado en la introducción, por lo que en estos casos solo se puede inferir a partir de las decisiones observables en el propio texto editado. Un ejemplo en el que el editor manifiesta qué versión edita lo encontramos en *Barnavelte*, cuyo manuscrito fue copiado por el amanuense profesional Ralph Crane y contiene anotaciones por el «bookkeeper» o apuntador y también por el censor, Sir George Buc (Werstine 2013, 282-6). El editor Bowers manifiesta que prefiere la visión de la acción del dramaturgo, es decir, la versión de la obra en lo que hubiera sido la representación sin la censura interna o externa de la materia y sin las acotaciones añadidas por el «bookkeeper», las cuales, según Bowers (1992, 496-7), alteran la intención del autor, o en ausencia de estas indicaciones del autor, parecen modificar la intención del texto. La consecuencia editorial es que Bowers relega las anotaciones del apuntador a un apéndice, como, por ejemplo, la acotación en el margen izquierdo «Taper: | pen & inke Table» (Candela, pluma y tinta mesa) (l. 1612; 3.6.0 en la edición de Bowers 1992), que queda excluida del texto crítico de Bowers.

Una política contraria que sí acepta las acotaciones añadidas o alteradas por el apuntador es la observada en ediciones pertenecientes a la serie Revels Plays (Lancashire 1978; Corbin, Sedge 2002), sin que ello suponga renunciar al objetivo ecdótico tradicional de reconstruir el texto del autor. En la edición de *Thomas Woodstock*, Corbin y Sedge (2002, 41) anuncian que (1) retienen el texto original de aquellas palabras o frases tachadas o señaladas para omisión, sobre la base de que estos cortes son del censor o fruto de una autocensura de la compañía teatral; y (2) que las acotaciones añadidas al margen las incorporan al texto cuando parecen sugerir posibilidades de escenificación, aunque su estatus sea incierto. En este caso, queda a juicio de los editores el que unas acotaciones y no otras se incorporen al texto editado.

Una combinación similar de texto crítico orientado al autor y anotaciones de apuntador se observa en la edición de Ann Lancashire de *The Second Maiden's Tragedy* para la serie Revels Plays. El manuscrito de esta obra es una copia realizada por un amanuense no relacionado con el teatro (Werstine 2013, 281), censurada por Sir George Buc, el 'Master of the Revels' (el noble encargado en la corte de los festejos), con cinco tiras de papel apegadas sobre el texto que contiene pasajes largos, con cinco atajos de pasajes importantes, y con intervenciones de un apuntador y de otra mano que puede ser la de un revisor o corrector literario, o quizás estas dos últimas pertenezcan al mismo agente. Este apuntador sería el responsable de algunas de las correcciones y de las acotaciones añadidas, algunas de las cuales duplican total o parcialmente las ya existentes, y de la inclusión de

nombres de actores. Como indica Wiggins (2015, 199), en este manuscrito se pueden discernir varias versiones de la obra resultado de varias intervenciones, principalmente una inicial y una final, aunque la identificación de una revisión previa a la censura es problemática y no se puede saber con certeza el orden en el que se realizaron las alteraciones. En su edición de esta tragedia, Anne Lancashire (1978, 57) declara que moderniza el texto del manuscrito en su estado no corregido aunque incluye las alteraciones del amanuense aparentemente realizadas *currente calamo*, y también el material de las tiras de papel añadidas (porque son probablemente del autor) y las acotaciones al margen del apuntador. En el texto crítico, estas acotaciones se reproducen en versalitas y están colocadas en su posición original.²⁷ Lancashire (1978, 61-2) reconoce que la posición exacta de estas acotaciones al margen no siempre está clara y sigue las instrucciones de la serie Revels Plays a la hora de decidir dónde colocarlas.

En marcado contraste con esta actitud editorial, la edición de Julia Briggs (2007) de esta misma obra (con el título *The Lady's Tragedy*) para la colección *Thomas Middleton: The Collected Works* de Oxford University Press, presenta dos versiones de la obra en paralelo: a la izquierda, el texto 'original', es decir, el que copió el amanuense a partir del borrador de Middleton (Briggs 2007, 619); y a la derecha el texto de la representación, escenificada en el Blackfriars, con los cortes impuestos por el censor Sir George Buc, seis pasajes adicionales proporcionados por el dramaturgo - y copiados por el amanuense original -, y una variedad de atajos, alteraciones y acotaciones añadidas durante los ensayo (619). Así, el añadido «*A Senate*» (en el sentido de «*A sennet*» [*Toque de trompas*]) en la acotación inicial de la obra aparece solo en el 'performance-text' de la derecha y no en la versión original de la izquierda.

El uso de textos en paralelo es un ejemplo del interés editorial por no privilegiar solo una versión textual (generalmente la del autor) y dar cabida a rasgos textuales que se originaron en el teatro. Este interés es el que se puede observar en las ediciones de *Sir Thomas More* de John Jowett para la segunda edición Oxford de las obras completas de Shakespeare (2005) y para la serie Arden Shakespeare (2011). El manuscrito de *Sir Thomas More* es probablemente una copia de Anthony Munday a partir de un original suyo, hoy perdido, escrito quizás en colaboración con Henry Chettle. Esta copia fue anotada por el censor Edmund Tilney, entonces 'Master of the Revels', y recibió adiciones probablemente posteriores, revisiones escritas en hojas separadas, de la mano de - probablemente - Henry Chettle, Thomas Heywood, William Shakespeare y Thomas Dekker. Posteriormente alguien relacionado con la compañía teatral, quizás el apuntador, identificado como la 'mano C', realizó correcciones con vistas a la representación y transcribió

27 Este planteamiento conlleva establecer una versión que nunca existió, como criticó Wiggins (1998, xxx) en su propia edición de la misma obra, aunque la decisión de distinguir tipográficamente las alteraciones del apuntador permite al lector discernir la versión del autor.

algunas secciones de las revisiones – un papel que Jowett (2011, 28) describe como coordinador o «project manager». Con todo, el manuscrito ofrece una versión inacabada de la obra dramática (Greg [1911] 1961; Jowett 2011, 5-7; Werstine 2013, 250-2). A diferencia de la edición convencional que muestra una lección solo, las de Jowett son ediciones de lecciones múltiples y simultáneas, al yuxtaponer las lecciones-variantes sobre la misma línea distinguiéndolas tipográficamente. Jowett mantiene tanto las anotaciones de una segunda mano, impresas en negrito (2005) o en una fuente sin serifas y englobadas con letras en superíndice que indican qué revisor efectuó la corrección (2011), como los pasajes tachados u omitidos, indicados mediante un subrayado (2005) o mediante subrayado y línea vertical al margen (2011) y relega a apéndices los pasajes originales reemplazados por revisiones.

En su edición de 2011 Jowett explica que ofrece la versión de la obra como la elaboraron los revisores, incluso cuando sus conclusiones tras el análisis textual no contemplan que el manuscrito proporcione un estado de revisión acabado y uniforme (2011, 122). Así, su edición ofrece a los lectores el proceso colaborativo que conllevó dicha revisión. A modo de ejemplo, transcribo el comienzo de la sexta escena en la edición de Jowett (2011), que es uno de los pasajes probablemente redactados por Shakespeare, sobre el que un anónimo revisor, identificado con la letra ^c en superíndice, realizó correcciones (las versalitas las transcribo por mayúsculas):

[Sc.6] *Enter* LINCOLN, DOLL, CLOWN [BETTS].
 GEORGE BETTS, WILLIAMSON, [SHERWIN,]
 others: [Citizens *and* Prentices, *armed*].

[Addition II: Hand C]

[Addition II: Shakespeare]

[...]
OTHER ^cCLOWN BETTS^c True, and pumpkins together.

^c*Enter*^c [DOWNES, *a sergeant-at-arms*].

DOWNES

What say you to the mercy of the King?

Do you refuse it?

[...]

Enter the LORD MAYOR, SURREY, SHREWSBURY
[, MORE, *and* PALMER. *They rescue Downes*].

SHREWSBURY ^cMAYOR^c

Hold, in the King's name, hold!

De este modo, si los lectores quieren leer la contribución shakespeariana a este pasaje revisado y redactado por él, simplemente tienen que ignorar las lecturas entre las letras ‘c’ en superíndice.

Paso ahora a centrarme en observaciones sobre pautas más concretas en el tratamiento editorial de las variantes en acotaciones. Se excluyen generalmente las acotaciones que funcionan como llamadas de atención o recordatorios para el apuntador (duplicados, acotaciones de aviso) y los nombres de actor añadidos. Esta pauta era previsible puesto que convencionalmente una edición moderna de un texto teatral se orienta hacia una experiencia de lectura individual en primera instancia. Sin embargo, si las acotaciones duplicadas contienen más información, alguna clarificación o mayor especificación en algún elemento, hay editores que sí admiten en su texto crítico estos nuevos elementos. Por ejemplo, en el fragmento mostrado anteriormente de *Sir Thomas More* (l. 954 / 9.91), Gabrielli y Melchiori (1990) aceptan la acotación añadida al margen izquierdo que contiene la especificación del instrumento musical «hautbois» y omiten del todo la acotación inicial «The waytes playes»; mientras que Jowett en cierto modo combina una y otra acotación al editar: «*The waits plays hautboys. Enters LORD MAYOR, [...]*» (2011, 9.91). En su edición de 2005, Jowett incorpora ambas variantes al mismo tiempo:

Waits play hautbois

The waits plays. Enters Lord Mayor, so many Aldermen [...]

Otro ejemplo que ilustra esta pauta lo encontramos en *Believe As You List* (ll. 2021-3). Se trata de un caso en el que una acotación en la parte superior del verso de un folio se cancela y se traspasa a la parte inferior del recto del mismo folio, para evitar que la acción que se acota resulte sorpresiva al apuntador cuando gira la página durante la representación (Werstine 2013, 40, 324). En este ejemplo, el dramaturgo Philip Massinger escribió la acotación «[musicqe &] a songe» (música y una canción) (l. 2025)²⁸ en la parte superior del verso del folio 20, y el apuntador Edward Knight (entonces miembro de la compañía teatral de los ‘King’s Men’) añadió «the Lute. Strikes | then the Songe» (suena el laúd y después la canción) en el margen izquierdo de las líneas 2021-23 en la parte inferior de la página anterior, de manera que la repetición parcial añade el elemento específico del laúd. A su vez, Knight tacha y copia el parlamento de Sempronius relacionado con la canción. El laúd añadido por el amanuense aparece en las ediciones de Cunningham (1870) y Symons (1889), que editan «[A lute is heard» después de «To see his constancy» (l. 2020), e incorporan una

²⁸ Los corchetes cuadrados en la serie de transcripciones diplomáticas de la Malone Society indican texto tachado.

acotación para la canción («[A song.]» y «A song within», respectivamente) después de «personal appearance» (l. 2025). La edición de Edward y Gibson (1976) relega la información nueva de Knight a la nota del aparato crítico a pie de página.

En *The Second Maiden's Tragedy*, encontramos un ejemplo de admisión de una acotación de entrada aparentemente duplicada: «Enter soldiers wth the Ladye» (Entran soldados con la dama [ll. 2221-2]) parece duplicar la acotación original «They bring the Body in a Chaire» (Entran el cuerpo en una silla [l. 2225]) en el folio siguiente, repetición quizás debida a que esta acción importante requiere una señal anticipatoria antes de girar la hoja. Lancashire (1978, 5.2.11) retiene la acotación añadida por el apuntador. Wiggins (1998) combina las dos en «*Enter Soldiers, who bring in the body of the Lady in a chair*» (*Entran soldados, que traen el cuerpo de la dama en una silla*). En su edición con textos paralelos, Briggs (2007) incluye sorprendentemente esta acotación en la versión original también.

Sí que se incluyen generalmente aquellas acciones requeridas por el diálogo: entradas y salidas necesarias para la presencia o ausencia de personajes en escena, añadidos del nombre de un personaje que sí participa en la escena, y llamadas para la ejecución de sonidos o música que el diálogo mencionan. En *The Second Maiden's Tragedy*, el 'apuntador' añade «musick» (l. 2224 / f. 54a), reforzando lo que indica el diálogo: «Strike on, sweet harmony» (Tocad, dulce armonía) (l. 2223 / 5.2.12, en las ediciones modernas). Lancashire (1976), Wiggins (1998) y Briggs (2007) incorporan a sus respectivas ediciones la acotación «*Music plays*» después de la línea 2223. Briggs la adopta incluso en la versión original (en paralelo con el «performance text»), actuación habitual en ediciones modernas cuando el diálogo incluye un reclamo para que suene música.

Hay discrepancias entre los editores cuando se trata de acotaciones con información que no está claramente requerida por el diálogo. Hay casos en los que queda abierto a la interpretación de cada editor el que una entrada o salida sea necesaria. Por ejemplo, en *Believe As You List* (Sisson 1928, l. 1715), el apuntador Knight añade «Ent: Garde» (Entra guardia), aparentemente porque hacen falta guardias que saquen de escena escoltado a Antiochus, como requiere la acotación «exit Antiochus guarded» (Sale Antiochus custodiado [l. 1772]) redactada por el dramaturgo. Mientras Cunningham (1870) y Symons (1889) añaden «*Enter Guard*» después de «To whom?» (¿A quién?) (Sisson 1928, l. 1716), Edwards y Gibson (1976) omiten la entrada añadida por el copista Knight, quizás porque una guardia está incluida implícitamente en el acompañamiento («attendants») en la acotación de entrada en la línea 1685.

También se observan discrepancias entre los editores cuando las acotaciones contienen información sin relación directa con el texto del diálogo. Es el caso de reclamos de atrezo. En *Believe As You List*, en la primera acotación de la obra (Sisson 1928, l. 1), el apuntador Knight añade especi-

ficaciones de los instrumentos de escritora que tiene que llevar en mano el personaje Chrysalus (adición en negrita en la transcripción de Sisson 1928):

{Actus primi, Scaena p< >ma} (**wth a writing <&> pen<y**
| Antiochus | stoicqe | in philosophers habits. | Chrysalus | ^ Syrus. |
Geta. | bondeme<

Las tres ediciones modernas consultadas ignoran la adición aquí. Pero en la línea 1185, Knight añade «wth 2 letters» (con dos cartas), que Edward y Gibson (1976) excluyen, pero Cunningham (1870) y Symons (1889) adoptan.

También es susceptible de ser admitida en el texto la acotación habitual de «Flourish», el toque de trompetas o clarines ejecutado fuera de escena (Dessen, Thomson 1999, 94). En ediciones modernas del teatro de la época «Flourish» suele acompañar la entrada de un séquito real, aun cuando esta indicación no se encuentra en el testimonio impreso que se utiliza como texto base. Quizás por esta razón el editor de *Barnavelt*, Fredson Bowers (1992), incluye los «Flourish» añadidos por el copista aunque declara reconstruir la versión del autor en su edición. En la edición de la versión original de *The Second Maiden's Tragedy*, Briggs (2007) admite el «Flourish» añadido en la acotación de entrada del acto segundo, escena III (Greg 1909, l. 1028) y al final de esta escena (l. 1168), pero no los que se añadieron al final de la primera escena de la obra (l. 256) y en la última escena (l. 2415); mientras que Wiggins, siguiendo su principio de acercarse al «theatrical text» (1998, xxx), los admite todos.

Las acotaciones vistas hasta ahora no alteran significativamente el concepto original de la escenificación. Sí que existe una incidencia mayor en la dramaturgia cuando la 'segunda' mano inserta una acción o un personaje nuevo, incluye un elemento escenográfico, corrige los movimientos en escena o reasigna parlamentos a un interlocutor distinto. Pocas son las acotaciones en los ocho manuscritos que se pueden considerar como alteraciones de la puesta en escena.

En *Emond Ironside* la 'segunda' mano inserta «assayle the walls» (atacan las murallas) (Boswell 1927, l. 914), que parecen responder a las palabras de Canutus «assault, the Cyttie batter downe the walls | skale all the Turrets» (asaltad la ciudad, destruid las murallas, escalad los torreones) (ll. 911-12), pero a continuación increpa a los soldados «why slacke ye» (¿por qué os demoráis?), y al finalizar su parlamento, entra un mensajero anunciando la llegada de Ironside con su ejército (con el que combatirá en l. 962), por lo que el pasaje sin la acotación añadida puede perfectamente escenificarse sin un asalto a las murallas. Los tres editores modernos analizados, Everitt, Sams y Martin incluyen esta acotación añadida.

En *Barnavelt*, la 'segunda' mano, a quien Bowers (1992) describe como el «bookkeeper» o apuntador, añade «and daught.» (y la hija) (Howard-Hill 1980, l. 1972; Bowers 1992, 4.3.74) para que acompañe a su madre (y

esposa del protagonista). Este personaje no interviene en el episodio, y no se le ha dado una acotación de salida, como tampoco a su madre - una omisión que puede ser tanto del autor como del «bookkeeper» -; pero ambas entran juntas unas setenta líneas más tarde. Bowers (1992, 599) expone argumentos para considerar las virtudes de incluir o no al personaje de la hija en este momento, pero rechaza la adición, en consonancia con su principio editorial de reconstruir el texto del autor. Por su parte, Bullen (1885) sí que incluye «and Daughter».

Una acotación interesante en esta obra es «Son abed» (el hijo en un lecho) (Howard-Hill 1980, l. 1656; Bowers 1992, 3.6.37), añadida por el 'bookkeeper' en el margen derecho. El personaje del hijo habla desde fuera del escenario en la línea 1671 y entra en escena catorce líneas más tarde. Bowers (1992, 598-9) conjetura que la adición «Son abed» puede indicar que el hijo ha de estar sobre un lecho en el «discovery space», la parte central entre las dos puertas de acceso al escenario que está oculta por una cortina, en vez de indicar que debe empujarse un lecho sobre el escenario con el hijo sobre él. Como en el caso anterior, Bullen (1885) admite esta acotación mientras que Bowers (1992) la excluye de su texto crítico.

En la adición II de *Sir Thomas More*, en el primer fragmento revisado y añadido por la mano D (probablemente la de Shakespeare), la mano C (la que Jowett calificaba como «project manager») inserta «Enter» por encima de la didascalia de interlocutor «seriant» («sergeant») (Greg [1911] 1961, l. 139; Jowett 2011, 6.21). Esta inserción contradice la inclusión de un «sergeant-at-arms» (sargento de armas) en la acotación de entrada, redactada por la misma mano C, que encabeza el fragmento-revisión de la mano D: «Enter Lincoln • Doll • Clown • Georg betts Williamson others | And A sergaunt at armes». Según Jowett (2011, 182), esta acotación reproduce una versión original, hoy perdida, por lo que se deduce que la concepción original era que el sargento esté en escena antes de la línea 139 (6.21), concepción que la mano C altera al interlinear «Enter» en este punto. Taylor (1986) y Gabrielli y Melchiori (1990) hacen caso omiso de esta interlineación y mantienen al sargento en la entrada inicial; mientras que Jenkins (1954), Evans (1997), Rasmussen (2007) y Pruitt (2016) aceptan la revisión de la mano C incluyendo la entrada en la línea 139 y omitiendo el personaje de la entrada final. Jowett (2005; 2011) admite las dos entradas en sus ediciones de lectura múltiple.

En esta misma escena de *Sir Thomas More*, la mano C corrige didascalias de interlocutor que son imprecisas: hay una secuencia inicial de didascalias «other», «oth», and «o», que la mano C tacha y a las que juxtapone los nombres George Betts (Greg [1911] 1961, l. 126; Jowett 2011, 6.5), Clown Betts (l. 129 / 6.09 y l. 138 / 6.21) y Williamson (l. 132 / 6.14); en l. 265 (6.159) la mano C tacha la didascalia «all», que repite la anterior, y añade el nombre de Lincoln, que es también el personaje con el que la mano C altera la didascalia en la línea 212 (6.100), tras tachar «Betts» (que puede

referirse a cualquiera de los dos hermanos Betts); a la didascalia «betts» en l. 153 (6.37), la mano C añade antes «Ge» (de George); y en las líneas 148 y 152 (6.32 y 6.34) la mano C tacha «Sher» (que puede interpretarse como referencia a Thomas More que es el «sheriff» de Londres en este momento o al orfebre Sherwin) y añade «maior» y «Williamson» respectivamente. Jenkins (1954), Evans (1997) y Rasmussen (2007) mantienen una pauta regular de admisión de las correcciones de la mano C, mientras que Taylor (1986), Gabrielli y Melchiori (1990) y Pruitt (2016) tienden a privilegiar la versión original, y solo Gabrielli y Melchiori siguen las alteraciones del copista teatral para especificar la vaguedad de la didascalia «other» con el personaje Clown Betts. Como en los otros casos, Jowett (2005; 2011) admite ambas variantes simultáneamente en la misma línea distinguiéndolas tipográficamente.

5 Conclusión

Para concluir este estudio, resumo mis principales observaciones en el tratamiento editorial de las variantes en acotaciones y didascalias de interlocutor por parte de las setenta ediciones modernas analizadas. En las variantes provenientes de distintos testimonios, he observado un eclecticismo editorial en la mayor parte de las ediciones, sobre todo en ediciones publicadas en los siglos XIX y XX. Se podría relacionar este eclecticismo con la actitud intervencionista con respecto a las acotaciones en general comentada en la introducción, en tanto que ambos comportamientos conllevan una presunta licencia para alterar el texto base con mayor libertad.

En cuanto a las variaciones en acotaciones de un mismo manuscrito realizadas por manos distintas a la principal, he observado que la mayoría de las ediciones se inclina por la versión del autor, y no admiten en su texto estas variantes, sino que las relegan al aparato crítico o a un apéndice (Judson 1921; Bowers 1992; Merchant 1996, entre otros). Pero hay un porcentaje no despreciable de ediciones modernas que admiten las alteraciones (del ‘apuntador’ y/o revisor) como parte intrínseca de la escritura y práctica teatral. Hay ediciones que las admiten como norma, ya que su propósito editorial es mostrar la versión «teatral» distinta de la del autor (Jenkins 1953, Wiggins 1998) o mostrar la propia variedad textual de la obra, bien mediante ediciones con textos en paralelo (Briggs 2007) o mediante distinciones tipográficas que muestren la dinámica de los cambios realizados en un mismo manuscrito (Lancashire 1978; Jowett 2011), incluso cuando las variantes didascálicas incluyen nombres de actores reales de la época. En ediciones del siglo XIX o principios del siglo XX, cuando se admiten las variantes en cuestión no se imprimen con algún tipo de distinción tipográfica (Cunningham 1870; Symons 1889; Bullen 1885; Judson 1921), recurso más habitual en ediciones posteriores a la segunda mitad del siglo XX.

En obras con ediciones publicadas en el siglo XIX, estas suelen admitir las variantes de apuntador o anotador (Cunningham 1870; Symons 1889; Bullen 1885), mientras que las correspondientes publicadas en el siglo XX suelen excluirlas (Edwards, Gibson 1976; Bowers 1992), diferencia debida, quizás, a que la práctica ecdótica en la segunda mitad del siglo XX ya había adquirido pautas de disciplina académica rigurosa.

Cuando se trata de alteraciones que duplican, total o parcialmente, una acotación ya existente, el porcentaje de ediciones que admiten estas repeticiones varía según qué tipo de acotación: no he encontrado ediciones modernas que admitieran repeticiones que incluyen un elemento de atrezo, pero sí las hay cuando se trata de una acotación de entrada, o cuando incorporan a la edición el fraseo de una duplicación de una llamada a un efecto sonoro. Las acotaciones de aviso no se incorporan a las ediciones modernas consultadas. Sí que hay una mayoría de ediciones modernas que admiten las variantes realizadas por una mano distinta cuando son adiciones de acotaciones de entrada necesarias por requerimiento de la acción, llamadas de efectos sonoros, sobre todo si están indicadas en el propio diálogo, y clarificaciones de la acción sobre la escena. Alrededor de la mitad de las ediciones modernas consultadas admiten las variantes en cuestión cuando realizan una corrección a una acotación de entrada o de una didascalia de interlocutor ya existentes. Un porcentaje ligeramente inferior al 50% de las ediciones modernas consultadas admiten variantes de atrezo o utilería.

Bibliografía

- Alexander, Peter (ed.) [1951] (1990). *Shakespeare, William: The Complete Works*. London: Collins.
- Andrews, John F. (ed.) (1993). *Shakespeare, William: Hamlet*. London; Vermont: J.M. Dent; Charles E. Tuttle. *The Everyman Shakespeare*.
- Armstrong, William A. (1965). *Elizabethan History Plays*. London: Oxford University Press.
- Bate, Jonathan (ed.) (1995). *Titus Andronicus*. London: Routledge. *The Arden Shakespeare*.
- Bate, Jonathan; Rasmussen, Eric (eds) (2007). *The RSC Shakespeare Complete Works*. London; New York: MacMillan; Modern Library.
- Best, Michael (coord.) (s.d.). «Guidelines for Editors». *Internet Shakespeare Editions*. URL <http://internetshakespeare.uvic.ca/Foyer/guidelines/EdGuidelinesTOC/> (2018-06-09)
- Bevington, David (1984). «Editorial Indications of Stage Business in Old Spelling Editions». Shand, G.B.; Shady, Raymond C. (eds), *Play-Texts in Old Spelling: Papers from the Glendon Conference*. New York: AMS Press, 105-12.

- Bevington, David (ed.) (1990). *Shakespeare, William: Antony and Cleopatra*. Cambridge: Cambridge University Press. The New Cambridge Shakespeare.
- Bevington, David (ed.) (1997). *The Complete Works of Shakespeare*. 4th ed. New York: Longman.
- Bevington, David (2017). «Confessions of an Annotation-Note Writer». *Shakespeare Quarterly*, 6(1), 7-20.
- Bevington, David; Butler, Martin; Donaldson, Ian [2012]. *Guidelines for The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson: A Selection for the Electronic Edition*. URL https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/static/pdf/edition_guidelines.pdf (2018-06-09).
- Blayner, Peter (1972). «*The Booke of Sir Thomas More re-examined*». *Studies in Philology*, 69, 167-91.
- Boswell, Eleanor (ed.) (1927). *Edmond Ironside or War Hath Made All Friends*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Bourus, Terri (ed.) (2016). «*Antony and Cleopatra*». Taylor et al. 2016, 2567-657.
- Bourus, Terri (ed.) (2017). «*A Midsummer Night's Dream*». Taylor et al. 2017, 1: 863-70.
- Bowers, Fredson (1952). «The Text of This Edition». *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, ix-xviii.
- Bowers, Fredson (1955). *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bowers, Fredson (1966). «The Text of This Edition». *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, ix-xxv
- Bowers, Fredson (ed.) (1992). *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. 8. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bradley, David (1992). *From Text to Performance in the Elizabethan Theatre: Preparing the Play for the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Braunmuller, A.R. (ed.) (2001). *Shakespeare, William: Hamlet*. New York: Penguin Books. The Pelican Shakespeare.
- Briggs, Julia (ed.) (2007). «*The Lady's Tragedy*». Taylor, Gary; Lavagnino, John (eds), *Middleton, Thomas: The Collected Works*. Oxford: Oxford University Press, 833-906.
- Brockbank, Philip (ed.) (1979). *The New Cambridge Shakespeare Editorial Guide and Specimen Pages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brooks, Harold (ed.) (1979). *Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream*. London: Methuen. The Arden Shakespeare.
- Brown, Arthur (ed.) [1953] (1971). *The Captives*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Bullen, Arthur Henry (ed.) (1884). *A Collection of Old English Plays*, vol. 3. London: Wyman & Sons.
- Bullen, Arthur Henry (ed.) (1885). *A Collection of Old English Plays*, vol. 4. London: Wyman & Sons.

- Calvo, Clara; Tronch, Jesús (eds) (2013). *Kyd, Thomas: The Spanish Tragedy*. London: Bloomsbury. Arden Early Modern Drama.
- Canet Vallés, Josep Lluís (1991). «La comedias manuscritas anónimas o de posibles *autores de comedias* como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo». García Lorenzo, L.; Varey, J.E. (eds), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis, 273-83.
- Carnegie, David; Houlahan, Mark (eds) (s.d.). *Shakespeare, William: Twelfth Night*. *Internet Shakespeare Editions*. Victoria: University of Victoria. URL <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/TN/> (2018-06-09)
- Chaudhuri, Sukanta (ed.) (2017). *A Midsummer Night's Dream*. London: Bloomsbury. The Arden Shakespeare.
- Clark, W.G.; Wright, W.A. (ed.) (1864). *The Works of William Shakespeare: The Globe Edition*. London: Macmillan.
- Clark, W.G.; Wright, W.A. (ed.) (1866). *The Works of William Shakespeare*, vol. 8. London; Cambridge: Macmillan.
- Corbin, Peter; Sedge, Douglas (eds) (2002). *Thomas of Woodstock, or Richard the Second, Part One*. Manchester: Manchester University Press. The Revels Plays.
- Cox, John D. (2004). «Open Stage, Open Page? Editing Stage Directions in Early Dramatic Texts». Erne, Lukas; Kidnie, Margaret Jane (eds), *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 178-93.
- Cox, John D.; Rasmussen, Eric (eds) (2001). *King Henry VI Part Three*. London: Thomson Learning. The Arden Shakespeare.
- Cunningham, Francis (ed.) (1870). *The Plays of Philip Massinger: from the Text of William Gifford*. London: Frederick Warne and Co., 595-626.
- Dawson, Anthony B. (ed.) (2016). «*Hamlet*». Greenblatt 2016, 121-223.
- Dessen, Alan C. (1984). *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dessen, Alan C.; Thomson, Leslie C. (1999). *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dustagheer, Sarah; Woods, Gillian (2018). *Stage Directions and Shakespearean Theatre*. London: Bloomsbury. The Arden Shakespeare.
- Edwards, Philip (ed.) (1985). *Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press. New Cambridge Shakespeare.
- Edwards, Philip; Gibson, Colin (eds) (1976). *The Plays and Poems of Philip Massinger*, vol. 3. Oxford: Oxford University Press.
- Egan, Gabriel (2010). *The Struggle for Shakespeare's Text: Twentieth-Century Editorial Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Egan, Michael (ed.) (2006). *The Tragedy of Richard II, Part One*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

- Elam, Keir (ed.) (2008). *Shakespeare, William: Twelfth Night*. London: Cengage Learning. The Arden Shakespeare.
- Erne, Lukas (ed.) (2016). «A *Midsummer Night's Dream*». Greenblatt 2016, 1037-95.
- Evans, G. Blakemore (ed.) (1974). *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin.
- Evans, G. Blakemore (ed.) (1997). *The Riverside Shakespeare*. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin.
- Everitt, E.B. (ed.) (1965). «*Thomas Woodstock*», «*Edmond Ironside*». Everitt, E.B.; Armstrong, R.L. (eds), *Six Early Plays Related to the Shakespeare Canon*. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 103-42, 251-308.
- Farnham, Willard (ed.) (1957). *Shakespeare, William: Hamlet*. Harmondsworth: Penguin. The Pelican Shakespeare.
- Foakes, Reginald (ed.) (1984). *Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream*. Cambridge: Cambridge University Press. The New Cambridge Shakespeare.
- Frijlinck, Wilhelmina P. (ed.) (1929). *The First Part of the Reign of King Richard the Second, or Thomas Woodstock*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Gabrielli, Vittorio; Melchiori, Giorgio (eds) (1990). *Sir Thomas More: A Play by Anthony Munday and Others; Revised by Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood and William Shakespeare*. Manchester: Manchester University Press. The Revels Plays.
- Greenblatt, Stephen (gen. ed.) (2016). *The Norton Shakespeare Third Edition*. New York: W.W. Norton.
- Greg, Walter W. (ed.) (1909). *The Second Maiden's Tragedy: 1611*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Greg, Walter W. (1931). «Textual Errors in the Malone Society's 'The Second Maiden's Tragedy'». *Philological Quarterly*, 10, 80.
- Greg, Walter W. (1950). «The Rationale of the Copy-text.» *Studies in Bibliography*, 3, 19-36.
- Greg, Walter W. (ed.) [1911] (1961). *The Book of Sir Thomas More*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Greg, Walter W. [1942] (1962). *The Editorial Problem in Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press.
- Hammond, Antony (1992). «Encounters of the Third Kind in Stage-Directions in Elizabethan and Jacobean Drama». *Studies in Philology*, 89(1), 71-99.
- Harrison, G.B. (ed.) (1937). *Shakespeare, William: Hamlet, Prince of Denmark*. London: Penguin Books. The Penguin Shakespeare.
- Hibbard, G.R. (ed.) (1987). *Shakespeare, William: Hamlet*. Oxford: Oxford University Press. The Oxford Shakespeare.
- Hinman, Charlton (ed.) (1968). *The First Folio of Shakespeare: Norton Facsimile*. New York; London: Hamlyn; W.W. Norton.

- Holland, Peter (ed.) (1994). *Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream*. Oxford: Oxford University Press. The Oxford Shakespeare.
- Howard-Hill, Trevor H. (ed.) (1980). *The Tragedy of Sir John van Olden Barnavelte*. [s.l.]: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Hoy, Cyrus (ed.) (1992). *Shakespeare, William: Hamlet*. New York: W.W. Norton. Norton Critical Editions.
- Hubler, Edward (ed.) (1963). *Shakespeare, William: Hamlet*. New York: The New American Library Inc. The Signet Classic Shakespeare.
- Ioppolo, Grace (2006). *Dramatists and Their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton and Heywood: Authorship, Authority and the Playhouse*. London; New York: Routledge.
- Irace, Kathleen O. (1992). «Origins and Agents of Q1 *Hamlet*». Clayton, Thomas (ed.), *The "Hamlet" First Published (Q1, 1603): Origins, Form, Intertextualities*. Newark: University of Delaware Press, 90-122.
- Jenkins, Harold (ed.) (1954). «*Sir Thomas More*». Sisson, Charles Jasper (ed.), *Shakespeare, William: The Complete Works*. London: Odham.
- Jenkins, Harold (ed.) (1982). *Hamlet*. London: Methuen. The Arden Shakespeare.
- Jowett, John (ed.) (2000). *Shakespeare, William: Richard III*. Oxford: Oxford University Press. The Oxford Shakespeare.
- Jowett, John (ed.) (2005). «*Sir Thomas More*». Wells, Taylor 2005, 813-42.
- Jowett, John (2007). *Shakespeare and Text*. Oxford: Oxford University Press. Oxford Shakespeare Topics.
- Jowett, John (ed.) (2011). *Sir Thomas More*. London: Methuen Drama A & C Black. The Arden Shakespeare.
- Jowett, John (ed.) (2016). «*Hamlet*». Taylor et al. 2016, 1993-2099.
- Jowett, John (ed.) (2017). «*Hamlet*». Taylor et al. 2017, 1: 1114-228.
- Judson, Alexander Corbin (ed.) (1921). *Heywood, Thomas: The Captives; or, The Lost Recovered*. New Haven: Yale University Press.
- Kidnie, Margaret Jane (2000). «Text, Performance, and the Editors: Staging Shakespeare's Drama». *Shakespeare Quarterly*, 51(4), 456-73.
- Kidnie, Margaret Jane (2004). «The Staging of Shakespeare's Drama in Print Editions». Erne, Lukas; Margaret Jane Kidnie (eds), *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Cambridge University Press, 158-77.
- Kittredge, George Lyman (ed.) (1936). *The Complete Works of Shakespeare*. Boston: Ginn and Company.
- Lancashire, Anne (ed.) (1978). *Middleton, Thomas: The Second Maiden's Tragedy*. Manchester: Manchester University Press. The Revels Plays.
- Loughnane, Rory (ed.) (2016). «*Twelfth Night; or, What You Will*». Taylor et al. 2016, 1825-87.
- Mardock, James (ed.) (s.d.). *Shakespeare, William: Henry V. Internet Shakespeare Editions*. Victoria: University of Victoria. URL <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/H5/> (2018-06-09).

- Martin, Randall (ed.) (1991). *“Edmond Ironside” and Anthony Brewer’s “The Love-sick King”*. New York; London: Garland.
- Mason, Pamela (2003). «‘... and Laertes’: The Case against Tidiness». Aasand, Hardin L. (ed.), *Stage Directions in Hamlet: New Essays and New Directions*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 92-8.
- McJannet, Linda (1999). *The Voice of Elizabethan Stage Directions: The Evolution of a Theatrical Code*. Newark; London: University of Delaware Press; Associated University Presses.
- McKerrow, Ronald B. (1939). *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*. Oxford: Clarendon Press.
- Merchant, Paul (ed.) (1996). *Three Marriage Plays: “The Wise-Woman of Hogsdon”, “The English Traveller”, “The Captives”*. Manchester; New York: Manchester University Press; St. Martin’s Press. The Revel Plays Companion Library.
- Miola, Robert S. (ed.) (2001). *Shakespeare, William: Hamlet*. New York: W.W. Norton & Company.
- Mowat, Barbara et al. (eds) [s.d.]. *Shakespeare’s Plays, Sonnets and Poems*. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. URL <https://www.folgerdigitaltexts.org> (2018-06-23)
- Neill, Michael (ed.) (1994). *Shakespeare, William: Anthony and Cleopatra*. Oxford: Oxford University Press. The Oxford Shakespeare.
- Parfitt, George; Shepherd, Simon (eds) (1977). *Thomas of Woodstock*. Nottingham: Nottingham Drama Texts.
- Paster, Gail Kern (ed.) (2016). «*Twelfth Night*». Greenblatt 2016, 1751-815.
- Pruitt, Anna (ed.) (2016). «*Sir Thomas More: The Additions by Shakespeare*». Taylor et al. 2016, 2103-10.
- Rasmussen, Eric (ed.) (2007). «A Scene for *Sir Thomas More*». Bate, Rasmussen 2007, 2464-70.
- Rossiter, A.P. (ed.) (1946). *Woodstock: A Moral History*. London: Chatto and Windus.
- Sams, Eric (ed.) (1985). *Shakespeare’s Lost Play, Edmund Ironside*. London: Fourth Estate.
- Schoell, Franck L. (ed.) (1920). *Charlemagne (The Distracted Emperor): Drame Élisabéthain Anonyme*. Princeton; London: Princeton University Press; Humphrey Milford Oxford University Press.
- Silverstone, Catherine (2016). «*Titus Andronicus*». Greenblatt 2016, 491-554.
- Sisson, Charles Jasper (ed.) (1928). *Believe as You List*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Spencer, T.J.B. (ed.) (1980). *Shakespeare, William: Hamlet*. Harmondsworth: Penguin Books. The New Penguin Shakespeare.
- Symons, Arthur (ed.) (1889). «*Believe As You List*». *Philip Massinger*, vol. 2. London: Vizetelly & Vo., 381-469.
- Taylor, Gary (ed.) (1986). «*Sir Thomas More*». Wells, Taylor 1986, 787-8.
- Taylor, Gary (1987). «General Introduction». Wells et al. 1987, 1-65.

- Taylor, Gary et al. (eds) (2016). *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works: Modern Critical Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Gary et al. (eds) (2017). *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works. Critical Reference Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Gary; Jowett, John (eds) (1986). «A *Midsummer Night's Dream*». Wells, Taylor 1986, 311-33.
- Taylor, Gary; Jowett, John (1987). «A *Midsummer Night's Dream*». Wells et al. 1987, 279-87.
- Taylor, Gary; Wells, Stanley (ed.) (1986). «*Hamlet*». Wells, Taylor 1986, 396-420.
- Taylor, Gary; Wells, Stanley (1987). «*Hamlet*». Wells et al. 1987, 396-420.
- Thompson, Ann; Taylor, Neil (eds) (2006a). *Hamlet*. London: Thomson Learning. The Arden Shakespeare.
- Thompson, Ann; Taylor, Neil (eds) (2006b). *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*. London: Thomson Learning. The Arden Shakespeare
- Thomson, Leslie (1988). «Broken Brackets and 'Mended Texts: Stage Directions in the Oxford Shakespeare». *Renaissance Drama*, 19, 175-93.
- Tronch Pérez, Jesús (1994). *Un Primer "Hamlet"*. Valencia: Fundación Shakespeare de España. En Torno a Shakespeare - Monografías.
- Tronch-Pérez, Jesús (ed.) (2002). *A Synoptic "Hamlet": A Synoptic and Critical Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of "Hamlet"*. València; Zaragoza: Publicacions de la Universitat de València; SEDERI.
- Tronch Pérez, Jesús (2006). «Editing (and Revering) National Authors: Shakespeare and Cervantes». González, José Manuel (ed.), *Spanish Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. Newark: University of Delaware Press, 43-57.
- Vaccari, Debora (2014). «Los 'textos de servicio' en la vida teatral del Siglo de Oro». Rodríguez Cáceres, Milagros; Marcello, Elena E.; Pedraza Jiménez, Felipe B. (eds), *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 33-52.
- Valverde, José María (trans.) (1970). *William Shakespeare: Teatro Completo*. 2 vols. Ed. revisada. Barcelona: Planeta.
- Vaughan, Virginia Mason (ed.) (2016). «*Antony and Cleopatra*». Greenblatt 2016, 1071-160.
- Walter, John Henry (ed.) (1937). *Charlemagne or the Distracted Emperor*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Warren, Michael (2004). «The Perception of Error: The Editing and the Performance of the Opening of 'Coriolanus'». Erne, Lukas; Kidnie, Margaret Jane (eds), *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-42.
- Wells, Stanley (ed.) (1969). *Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream*. Harmondsworth: Penguin. The New Penguin Shakespeare.
- Wells, Stanley (1984). *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader*. Oxford: Oxford University Press.

- Wells, Stanley (1986). «General Introduction.» Wells, Taylor 1986, xv-xxxix.
- Wells, Stanley et al. (1987). *William Shakespeare: A Textual Companion*. Oxford: Oxford University Press.
- Wells, Stanley; Taylor, Gary (gen. eds.) (1986). *William Shakespeare: The Complete Works*. Oxford: Clarendon [Oxford University Press].
- Wells, Stanley; Taylor, Gary (gen. eds.) (2005). *William Shakespeare: The Complete Works*. Oxford: Clarendon [Oxford University Press].
- Werstine, Paul (2013). *Early Modern Playhouse Manuscripts and the Editing of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiggins, Martin (ed.) (1998). *Four Jacobean Sex Tragedies*. Oxford: Oxford University Press. Oxford's World Classics.
- Wiggins, Martin (2015). 1609-1616. Vol. 6 of *British Drama 1533-1642: A Catalogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, John Dover (ed.) (1921). *Shakespeare, William: The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press. The New Shakespeare.
- Wilson, John Dover (ed.) [1934] (1963). *Shakespeare, William: Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press. New Shakespeare.

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)

editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

«Un apoyo que no hay que desdeñar»

Formas y funciones de las acotaciones francesas (siglos XVI y XVII)

Véronique Lochert

(Université de Haute-Alsace, France)

Abstract In the 17th century, French stage directions seem less numerous and more succinct than Spanish stage directions. This article provides an overview of the development of stage directions in French theatre from the 16th to the 17th century. The analysis of several revealing cases shows the diversity of French stage directions and highlights their intricate issues. The division between scripts for performance and texts for reading progressively gives way to a polyvalent dramatic text. The stage directions meet then the expectations of the actors as well as those of the readers and are quite often under the control of the dramatic poet, which enjoys a certain authority.

Sumario 1 Introducción. – 2 Apuntes de dirección escénica y notas de lectura. – 3 El advenimiento de un texto polivalente, bajo la autoridad del poeta. – 4 El caso de Molière: acotaciones autorales, actorales y editoriales.

Keywords French theatre of the sixteenth and seventeenth centuries. Stage directions. Editing, reading, performing dramatic texts.

1 Introducción

Ante las abundantes acotaciones del teatro español del Siglo de Oro y ante la importancia de sus variantes, el teatro francés parece caracterizarse por la escasez y la pobreza de sus indicaciones escénicas, siendo estas contrarias a la autonomía del texto dramático que preconizaban los teóricos clásicos.¹ Sin embargo, de Mellin de Saint-Gelais, que dirigió la representación de su tragedia ante la corte, a Molière, que acumulaba las funciones de actor y de poeta, pasando por Corneille, que invitaba a los poetas dramáticos a «ne pas négliger ce petit secours» (no desdeñar ese apoyo) (Corneille [1660] 1980-87, 3: 162), los dramaturgos franceses

Artículo traducido por Yannick Barne.

1 Para un estudio comparativo de las prácticas didascálicas en Francia, España, Italia e Inglaterra, véase Lochert 2009a.

hicieron un uso variado y a menudo importante del aparato de acotaciones.

El análisis de una serie de ejemplos significativos permitirá considerar distintos aspectos de la escritura didascálica en Francia y poner en evidencia las implicaciones de esas «notas» y «apostillas marginales» que llegan a ser un elemento característico de la edición del texto dramático. Del siglo XVI al siglo XVII, las acotaciones se desarrollan a partir de dos modelos: un modelo erudito, que es el de la anotación y del comentario que acompaña los textos literarios desde la Antigüedad, y un modelo espectacular, que es el de los manuscritos dramáticos que sirven de preparación a la representación. Con la profesionalización del teatro y el auge de la edición, la división entre textos para los actores y textos para los lectores da paso, sin embargo, a un texto polivalente que puede servir para distintos usos. Por la variedad de sus formas y de sus contenidos, la función de las acotaciones es precisamente la de asegurar dicha polivalencia, prestándose a las expectativas tanto de los poetas como de los actores o de los editores.

2 Apuntes de dirección escénica y notas de lectura

El teatro antiguo prescindió durante mucho tiempo de las acotaciones: ni los trágicos griegos ni los cómicos latinos recurrieron a ellas para acompañar la representación de sus obras. Las acotaciones solo aparecieron cuando comenzaron a transcribirse las obras teatrales para asegurar su conservación y su transmisión. Se presentan entonces como escolios - o incluso dibujos -,² primero en los manuscritos y posteriormente en las ediciones impresas. En el Renacimiento, los editores del teatro antiguo desarrollan un importante sistema de anotaciones para guiar la lectura. Estos apuntes transmiten esencialmente informaciones de tipo filológico, cultural e histórico, pero algunas de ellas evidencian la especificidad del texto dramático (c. Lochert, Schweitzer 2012). En el siglo IV, Elio Donato subraya la importancia de la pronunciación y del gesto en la comedia latina y algunos de sus comentarios describen la mímica o la entonación asociadas a las réplicas. A partir de este modelo, las ediciones y las traducciones del teatro antiguo contienen notas ocasionales que se afanan en reconstruir su dimensión espectacular, las más de las veces a partir de indicios presentes en el propio texto, y se asemejan de esta forma a verdaderas acotaciones.

Por otra parte, durante la Edad Media se desarrollaron nuevas prácticas teatrales en Europa. La representación de misterios en Francia implicaba la participación de un gran número de actores aficionados, se escalonaba

2 Se da el caso en algunos manuscritos que contienen el teatro de Terencio y que datan de la época carolingia. Sobre las relaciones entre acotación e imagen, véase Lochert 2008.

durante varios días y recurría a efectos espectaculares y sofisticados: exigía por tanto una dirección u organización escénica eficaz. El *Livre de conduite du régisseur*, utilizado para la representación del *Mystère de la Passion* en Mons en 1501 permite vislumbrar el trabajo del 'meneur de jeu', el director de escena. Se compone de acotaciones que ordenan los gestos de los actores o indican qué efecto se pretende producir:

«Ediffions l'autel à Dieu». Lors font semblant de drechier ledict autel qui sera préparé en terre.

«Edifiquemos un altar para Dios». Entonces fingen erigir el dicho altar que ya estará preparado en el suelo.

Ramentevoir à Zacharie de faire signe en hochant la teste, comme s'il fuist muet acertes.

Recordarle a Zacarías que asiente con la cabeza, como si fuera mudo de verdad.

Nota que Joseph doit avoir à se coroye unez pinches et Nicodesme ung martiel.

Obsérvese que José tiene que tener en su cinto unas tenazas y Nicodemo un martillo.

Il fait samblant le tirer aux espinches.

Finge quitarle [los clavos] con las tenazas.

(Cohen [1925] 1974, 32, 52, 389, 390)

Estos apuntes se caracterizan por su tono directivo y su estilo metateatral. Solo unos cuantos aparecen en los manuscritos de la *Passion* de Arnoul Gréban, lo que indica que fueron creados para la dirección de una representación particular y que no fueron considerados como parte integrante del texto.

Estos usos editoriales y estas prácticas escénicas favorecen el desarrollo de dos tipos de acotaciones: el primero es una nota explicativa, destinada al lector; el segundo es una indicación escénica, dirigida a los actores. En el siglo XVI, estos dos tipos de acotaciones no suelen confundirse. Las primeras aparecen en los textos impresos, mientras que las segundas solo aparecen en los textos manuscritos y generalmente de manera efímera, limitada a una representación. Las diferentes versiones de la *Sophonisba* de Mellin de Saint-Gelais evidencian esta dicotomía. En 1556, la reina Catalina de Medici le pide a Mellin de Saint-Gelais, ayudado por Jacques Amyot, que traduzca la *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino, para agasajar al rey con una representación suntuosa en Blois. El prólogo con que se inicia el manuscrito de esta traducción expone claramente las circunstancias de su producción:

Parquoy en telle precipitaton [*sic*] nous ebauchasmes seulement le project qui en ensuyt, pour obeir, et non pour en estre jamais rien veu par escript, apres le jeu finy.

Por lo que con tal apresuramiento, preparamos el proyecto siguiente, para obedecer, y no para que cosa alguna sea vista por escrito, una vez acabada la representación.³

Este texto está estrechamente ligado a una representación particular y sus acotaciones no están destinadas a lector alguno, sino a los actores. Como lo indican su estilo imperativo y metateatral y su preocupación por detalles predominantemente técnicos, las acotaciones cumplen la función de dirigir la representación. Recogen cuidadosamente el encadenamiento de las salidas y las entradas;⁴ garantizan la sincronización entre las palabras y los gestos de los actores⁵ y les dan orientaciones escénicas, ordenándoles *feindre* (aparentar), *faire acte* (dar muestra), *faire semblant et geste* (fingir y hacer ademán de), para expresar el carácter y las pasiones de sus personajes.⁶ La mayoría de estas acotaciones son una mera repetición de las informaciones escénicas presentes en el diálogo, pero a veces facilitan detalles que no pueden leerse en las réplicas. Así, durante el primer encuentro entre Sofonisba y Masinisa, una acotación corrige la instrucción que el texto parece darle a la actriz. La réplica de Sofonisba sugiere que ésta se arrodille ante el rey núpida: *Par ces genoux que j'embrasse et par cette victorieuse main, pleine de valeur et de foi que je vous baise* (Por estas rodillas que abrazo y por esta mano victoriosa que beso, llena de valor y de fe). Pero la acotación sugiere que la actriz contenga el gesto: *Sophonisba à Massinissa, et faudra qu'elle se courbe en geste pitoyable sans se mettre à genoux* (Sofonisba a Masinisa, y tendrá que inclinarse con un gesto lastimoso sin ponerse de rodillas).

3 Conservado hoy en una biblioteca privada, el manuscrito ha sido transcrito por Luigia Zilli (1990).

4 Por ejemplo: *Ici fault que Sophonisba et Hermenie se retirent dans le chasteau. Et leurs femmes aussy* (Aquí Sofonisba y Erminia tienen que retirarse en el castillo. Y sus criadas también); *Le chore des Dames demeure encores sur la scene* (El coro de las Damas permanece en el escenario).

5 *Devant qu'elle acheve fault que le premier soldat arrive et luy interrompe son propos sur le dernier mot* (Antes de que acabe tiene que llegar el primer soldado e interrumpirle justo al final de su discurso).

6 *Icy fault que la premiere et seconde femme de la Roine entre en la scene sortant du chasteau, faisant acte de femme fort triste* (Aquí, la primera y segunda dama de la Reina tiene que salir a escena como si saliera del castillo, dando muestra de gran tristeza); *Ici faut que Massinisse entre dans la ville avec une troupe de soldats, auxquels fera semblant et geste de commander ne faire aucune violence* (Aquí Masinisa tiene que entrar en la ciudad con una tropa de soldados, a los que finge y hace ademán de ordenarles que no cometan ninguna violencia); *Faut plus faire de lamentation et feindre évanouissement* (Hay que lamentarse más aparentando un desmayo).

Efectivamente, la actuación debe respetar tanto el aspecto hierático y la dignidad propios del carácter regio del personaje de Sofonisba como el alto rango de los miembros de la corte que actuaban en esta obra.

Cuando se publica el texto en 1559, tres años después de su primera representación, se borran todas las huellas del espectáculo: el editor suprime no solo las acotaciones, sino también el prólogo, los interludios musicales y el colofón que apela a la benevolencia del público. De este modo el texto invita a los lectores a que lean el drama como un poema patético y no como la relación escrita de una representación. En su prólogo, el editor Gilles Corrozet evoca la suntuosidad de la representación como garantía del valor de la obra, pero insiste sobre todo en «la belleza y la elegancia de la materia», en la gran calidad de la elocución y en las lecciones morales que transmiten las sentencias.⁷ De las cuatro acotaciones que se mantienen en el impreso, solo una menciona, de forma muy sucinta, una acción visible en el tablado: un *Evanouissement* (Desmayo). Las otras tres son títulos que orientan la lectura de la escena del enfrentamiento entre Masinisa y el general romano Escipión. Ponen de realce los distintos discursos a los que recurren los dos personajes y hacen una distinción entre la relación de los sucesos pasados y el razonamiento político y moral: *Histoire servant d'argument à cette tragédie* (Historia que sirve de argumento a esta tragedia), *Autre partie de l'argument de cette tragédie* (Otra parte del argumento de esta tragedia), *Raisons de Scipion contre Massinisse* (Razones de Escipión contra Masinisa). La función de estas escasas y breves acotaciones es la de esclarecer la estructura del texto y la de poner de realce ciertas formas retóricas. La disposición del texto en la página, que le resta visibilidad a las acotaciones, subraya más si cabe la distancia entre la presentación erudita y el universo de la escena (fig. 1). La versión manuscrita y la versión impresa de la *Sophonisba* construyen así dos espectáculos distintos: el primero se basa en elementos materiales y se inscribe en el marco de una representación particular; el segundo es únicamente mental y está subeditado al valor literario y dramático de la obra.

7 *Il n'est besoin, lecteur, que je te recommande le petit œuvre présent, parce que l'autorité, savoir, noblesse et expérience de ceux qui l'ont mis en françois (et avec grande pompe et digne appareil ont représenté les mêmes personnages de la tragédie devant la majesté royale, en sa ville de Blois) sont très suffisants témoignages de la beauté et élégance de la matière: laquelle de soi-même se découvre ornée des parties de bien parler, parée des affections, et passions tragiques, et [...] de sentences grandes et morales, démontrant l'instabilité de fortune, et la vanité de la vie humaine* (No necesito, lector, recomendarte el librito que tienes entre manos, porque la autoridad, el saber, la nobleza y la experiencia de los que lo han traducido al francés (y que representaron, con gran pompa y con el digno aparejo, a los mismos personajes de la tragedia ante su real majestad, en su ciudad de Blois) son pruebas muy suficientes de la belleza y elegancia de la materia: la cual por sí sola se revela con el ornato de la retórica, adornada además por los afectos, y pasiones trágicas y [...] sentencias graves y morales, demostrando la inestabilidad de la fortuna, y la vanidad de la vida humana) (Saint-Gelais, Amyot 1559, s.p.).

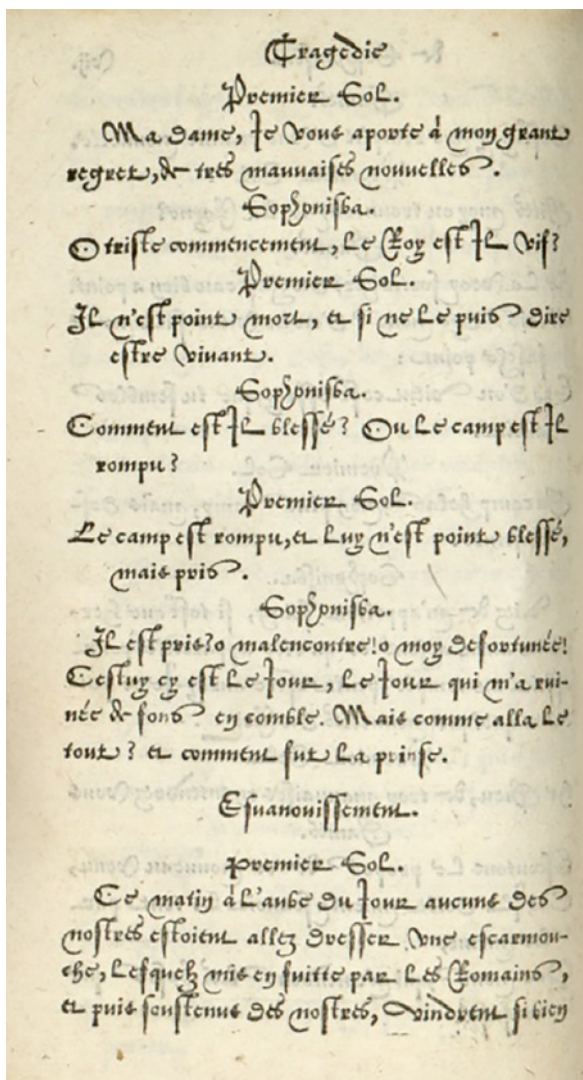


Figura 1. Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisba*. 1559. Bibliothèque Municipale d'Orléans. Bibliothèques virtuelles humanistes

La relativa escasez de acotaciones en las obras impresas en Francia en los siglos XVI y XVII no solo se debe a esta dicotomía entre el manuscrito y el texto impreso, sino también a la difusión del modelo dramático antiguo. En Francia, el desarrollo del teatro moderno corre parejas con un importante trabajo teórico que pone en valor el modelo antiguo respecto a las prácticas medievales y que reanuda con la concepción aristotélica de la autosuficiencia del texto dramático. Aunque considere el espectáculo

(*opsis*) como parte de la tragedia, lo que asienta su superioridad respecto a la epopeya, Aristóteles insiste varias veces en el carácter secundario y facultativo de la representación. Según él, el poeta debe construir la intriga de tal manera que la lectura de la obra sea perfectamente equivalente a su representación (*Poética* 50b 15-20 y 53b 1-7). Las teorías de Aristóteles parecen hallar confirmación en el redescubrimiento del teatro antiguo en el Renacimiento. El proceso de transmisión, que no conserva sino el texto escrito, conlleva una deformación en la percepción del fenómeno teatral, reducido de hecho a su dimensión textual. El texto aparece entonces como el único elemento significativo y el teatro como un género literario. Para d'Aubignac, la autonomía del texto dramático queda así demostrada con la lectura del teatro antiguo:

Et j'ose dire que les Anciens ont en cela travaillé si sagement, que si on m'avait donné une Tragédie de Sophocle et d'Euripide, ou bien une Comédie de Térence et de Plaute [...] sans titre, sans distinction, sans aucun nom d'Acteurs, et sans aucun caractère qui les pût faire connaître, ni la séparation des Actes, et la variété des Scènes; je découvrirai d'abord et sans aucune peine, le nom, la qualité, les habits, l'équipage, les gestes, et les intérêts de tous ceux qui parlent, ce que chacun doit dire, le lieu de la Scène et ses décorations, l'étendue du Poème et tout ce qui doit faire partie de l'Action Théâtrale. (Aubignac [1657] 2011, 100)

Y me atrevo a decir que los antiguos trabajaron con tanta sabiduría esta materia, que si se me hubiera dado una tragedia de Sófocles o de Eurípides, o bien una comedia de Terencio y de Plauto [...] sin título, sin distinción, sin ningún nombre de actor y sin ningún elemento que permitiera identificarlas, ni la separación en actos, ni la variedad de las escenas, descubriría inmediatamente y sin dificultad alguna, el nombre, la calidad, los trajes, el aparejo, los gestos y los intereses de todos los que hablan, lo que cada uno tiene que decir, el lugar de la escena y sus decorados, la extensión del poema y todo lo que tiene que formar parte de la acción teatral.

Sin ninguna acotación ni anotación, el diálogo dramático es suficiente para que se perciba su propia estructura y contiene todas las indicaciones necesarias para la representación. El modelo antiguo, que llega a ser el modelo dominante en Francia, no ofrece por lo tanto ningún fundamento a la escritura didascálica, ni a nivel teórico, ni a nivel práctico. Este modelo favorece también la división de la obra en actos y escenas, permitiendo que desaparezcan las acotaciones que señalan las salidas y las entradas de los actores. Razón por la cual las obras francesas contienen generalmente menos acotaciones que las obras inglesas y españolas, aunque existan

importantes variaciones en función del autor, del periodo y del género dramático.⁸ Esto no significa que los dramaturgos franceses no se preocupen por la representación de sus obras, ni que no deseen que los lectores la recuerden. A lo largo del siglo XVII, para satisfacer estas necesidades, las acotaciones se convierten en herramientas polivalentes, cada vez más eficaces.

3 El advenimiento de un texto polivalente, bajo la autoridad del poeta

El teatro francés del Renacimiento, que rompe con las prácticas medievales, incluye pocas acotaciones: el texto dramático se presenta como un texto poético que contiene escasas huellas de una posible representación. Pero hay excepciones: algunos dramaturgos llevan a cabo interesantes experimentaciones tipográficas para insertar efectos visuales o vocales en la obra impresa. Así, en 1579, Pierre de Larivey consigue anotar la pronunciación simultánea de varias réplicas, por diferentes personajes, gracias a unas letras situadas en el margen (fig. 2). En 1578, el pedagogo flamenco Gérard de Vivre, profesor de francés en Colonia, inventa un código tipográfico para regir la declamación de sus alumnos y apuntar algunos de sus gestos (fig. 3). Estos autores preparan de esta manera la posible reutilización de sus textos dramáticos por otros actores e invitan así al lector a que recree los efectos visuales y sonoros de la representación.

Todos los ejemplos evocados hasta ahora han ilustrado prácticas teatrales no profesionales, sean textos creados en un contexto festivo o para una ocasión especial en la corte, sean obras concebidas como herramientas didácticas en los colegios. Evidentemente los retos y las modalidades de la escritura dramática cambian de manera significativa cuando el teatro se convierte en una actividad profesional lucrativa, lo que se produce en Francia durante los años 1620 y 1630. Asistimos entonces a un fuerte desarrollo de la publicación de obras que coincide con la multiplicación de las representaciones comerciales. El texto dramático se vuelve cada vez más polivalente para adaptarse a sus distintas reutilizaciones sucesivas. Su circulación más allá de las circunstancias primeras de su producción y fuera del control directo del autor favorece la mezcla de distintos tipos de acotaciones, con miras a adaptarlo a todos los públicos posibles y a asegurar que el texto sobreviva conforme se van diversificando sus usos. Es una de las razones por las cuales Pierre Corneille, a diferencia de

⁸ El reconocimiento del papel del espectáculo (actuación física del actor, tramoyas, decorados) y la libertad de los géneros 'menores' parecen alentar el desarrollo de las acotaciones, mientras que la prohibición clásica que formula d'Aubignac tiene cada vez más peso en los géneros mayores. Véase Lochert 2004.

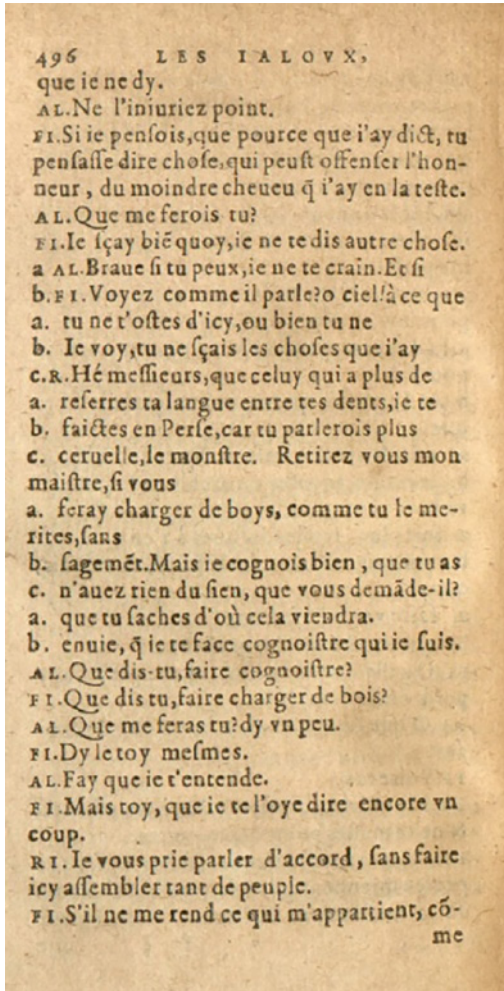


Figura 2. Larivey, *Les Comédies facétieuses*. 1597. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Bibliothèque Virtuelles Humanistes

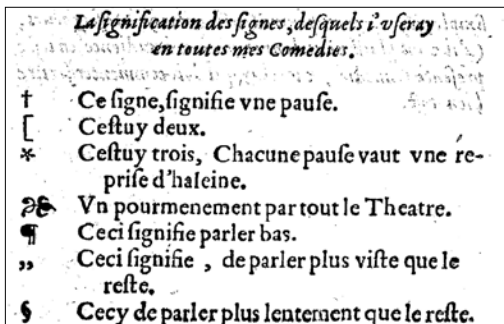


Figura 3. Vivre, *Comédie de la fidélité nuptiale*. 1578. Bibliothèque Nationale de France. Gallica.bnf.fr

d'Aubignac, defiende el uso de las acotaciones, que no se dirigen solamente a los lectores, deseosos de recordar o de imaginar una representación, sino también a los actores, en particular a los que viajan fuera de París:

Nous avons encore une autre raison particulière de ne pas négliger ce petit secours comme ils ont fait: c'est que l'impression met nos pièces entre les mains des comédiens qui courent les provinces, que nous ne pouvons avertir que par là de ce qu'ils ont à faire, et qui feraient d'étranges contretemps, si nous ne leur aidions par ces notes. (Corneille [1660] 1980-87, 3: 182)

Todavía hay otro motivo concreto para no desdeñar ese apoyo, al contrario de lo que se ha hecho hasta ahora: y es que la imprenta pone nuestras obras entre manos de actores que recorren las provincias, a los que solo con las acotaciones podemos decirles qué es lo que tienen que hacer, y que cometerían extrañas faltas, si no les ayudásemos con esas notas.

El teatro de Corneille ofrece numerosos ejemplos de esta doble función de las acotaciones. En 1641, el dramaturgo publica *Horace*, una tragedia que lleva a los escenarios el combate entre los Horacios y los Curiacios, relatado por Tito Livio, impreso un año después de su primera representación. El asesinato de Camila por su hermano no se produce en escena, como en las obras de Laudun d'Aigaliers o de Lope de Vega,⁹ sino entre bastidores. Sin embargo, ningún elemento en las réplicas especifica que los actores tengan que acudir al vestuario en el momento del crimen. En el texto impreso, Corneille añade pues tres acotaciones para enmendar los errores cometidos por la actriz que hacía de Camila, que no salió de escena para morir: *Horace mettant la main à l'épée, poursuivant sa sœur qui s'enfuit* (Horacio a punto de desenvainar su espada, persiguiendo a su hermana que huye), *Camille blessée derrière le théâtre* (Camila herida detrás del escenario), *Horace revenant sur le théâtre* (Horacio regresa a escena) (*Horace*, 4, 5). El añadido obedece también a la necesidad de justificarse ante los lectores doctos, que podrían reprocharle el haber mostrado en escena una muerte sangrienta. Cuando Corneille publica el conjunto de su *Teatro* en 1660, explica la función de esas acotaciones en el Examen de su *Horace*:

Tous veulent que la mort de Camille en gête la fin, et j'en demeure d'accord: mais je ne sais si tous en savent la raison. On l'attribue communément à ce qu'on voit cette mort sur la Scène, ce qui serait plutôt la faute

9 Así lo indican las acotaciones: «CN. VICT. HOR. tue sa sœur» (Laudun d'Aigaliers, *Horace*, 1596); «Mátela» (Lope de Vega, *El honrado hermano*, 1623). Véase Lochert 2009b.

de l'actrice que la mienne, parce que quand elle voit son frère mettre l'épée à la main, la frayeur si naturelle au sexe lui doit faire prendre la fuite, et recevoir le coup derrière le théâtre, comme je le marque en cette impression. (Corneille [1660] 1980-87, 2: 839)

Según la opinión general, la muerte de Camila echa a perder el final de la obra, y estoy de acuerdo: pero no sé si todos saben el porqué. Se atribuye normalmente al hecho de que se vea esta muerte en el escenario, lo que sería más bien culpa de la actriz que culpa mía, porque cuando ve que su hermano está a punto de desenvainar la espada, el miedo propio de su sexo ha de moverle a huir y recibir el golpe detrás del escenario, como lo señalo en esta versión impresa.

Al culpar a la actriz de faltar al decoro, Corneille evidencia el conflicto potencial entre el poeta y los actores, conflicto que favorece el desarrollo de las acotaciones. Sin embargo, estas están destinadas también a los lectores: Corneille dirige la representación imaginaria provocada por la lectura de sus obras y responde así a las teorías de los doctos que consideran a los lectores como mejores jueces que los espectadores.

El estudio de las prácticas editoriales en el siglo XVII pone de manifiesto diferencias importantes entre Francia y España. Es destacable que no se haya conservado casi ningún manuscrito teatral en Francia, lo que reduce significativamente el número de versiones disponibles de un mismo texto - facilitando asimismo la tarea del editor moderno - e imposibilita las comparaciones entre las acotaciones de las distintas versiones. La edición teatral francesa se caracteriza en cambio a partir de los años 1630 por la calidad de sus obras impresas en hermosos volúmenes en cuarto y por el cuidado que se le da a la puesta en página del texto dramático (fig. 4), que contrastan con la impresión más descuidada de las comedias sueltas e incluso de las *Partes* de comedias en España. Esta divergencia debe relacionarse sin duda con el advenimiento en Francia de la figura del poeta dramático, que toma el control de la publicación de sus textos de forma muy temprana. La posición dominante del autor se ve confirmada por la cantidad de prefacios autorales publicados en Francia a lo largo del siglo XVII y por su tendencia a teorizar la escritura dramática.¹⁰

10 Como lo ha mostrado el proyecto *Les Idées du Théâtre*, dirigido por Marc Vuillermoz, y sus publicaciones, en particular Cayuela et al. 2014.



Figura 4. Corneille, *Cinna*. 1643.
Bibliothèque Nationale
de France. Gallica.bnf.fr

Aunque todos los dramaturgos franceses no se comprometen tanto como Corneille en la publicación de sus obras, se implican cada vez más en el proceso editorial. En calidad de poeta contratado del Hôtel de Bourgogne en los años 1620, Alexandre Hardy dice haber escrito más de seiscientas obras, pero solo publicó treinta y cuatro.¹¹ Su sucesor, Jean Rotrou, se enfrentó con el director de la compañía, Bellerose, y logró obtener la restitución de sus obras para publicarlas a su conveniencia.¹² Su contemporáneo, Pierre Corneille, es el primer autor dramático que obtiene un privilegio editorial a su nombre, para su *Horace* impreso en 1641. A lo largo de su carrera, este

11 En el prefacio del quinto y último tomo de su *Teatro*, evoca entre «six cents poèmes et plus de ce genre» (entre seiscientos poemas y más de este género) (Hardy 1628, s.p.).

12 Sobre las relaciones de Rotrou con los impresores, véase Riffaud 2007.

controla con esmero la edición y la reedición de sus obras. Esta preocupación por la publicación coincide significativamente con un gran cuidado puesto en las acotaciones. Las variaciones cuantitativas y formales de las acotaciones en las ediciones sucesivas revelan los esfuerzos del dramaturgo en adaptar el texto dramático a sus distintos usos potenciales, pero también dan informaciones acerca de la evolución de la estética dramática.

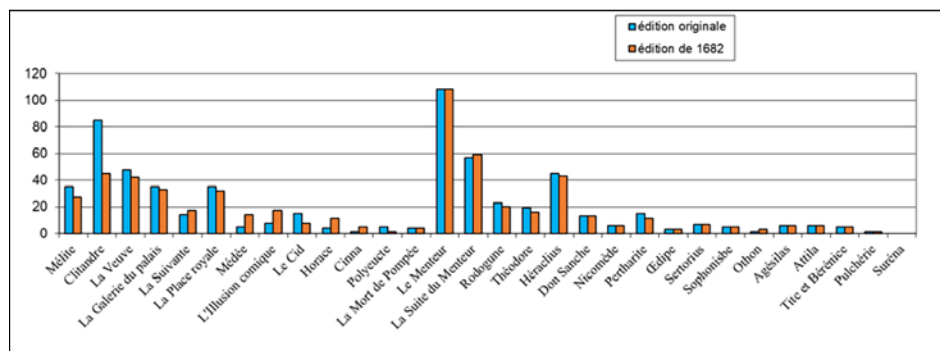


Gráfico 1. Número de acotaciones por obra en el teatro de Corneille

Globalmente, se observa el paso de un teatro rico en efectos espectaculares a un teatro regular, en el que el relato viene a sustituirse a la acción y en el que las acotaciones escasean. Alcanzan su mínimo en las tragedias a partir del *Horace* (1641), a pesar de un repunte de la escritura didascálica a partir del *Menteur* y de *La Suite du Menteur*,¹³ que marcan un cambio en la producción dramática de Corneille, caracterizada por una vuelta a la comedia y un aumento de las acotaciones que se prolonga hasta su *Héraclius*.

La transformación de los textos escritos para la escena en hermosas antologías impresas para la lectura conlleva numerosas modificaciones que atañen tanto a las réplicas como a las acotaciones. Las diferencias más significativas entre la edición original y la antología final de 1682 tienen que ver con las comedias y tragicomedias compuestas durante la primera mitad del siglo XVII, como lo ilustra el ejemplo de *Clitandre*, la segunda obra de Corneille, representada durante la temporada 1631-32 y publicada en 1632. En esta tragicomedia, el joven dramaturgo multiplica las peripecias en una intriga cuya duración se limita artificialmente a veinticuatro horas. Cuando Corneille reúne sus obras en 1660, las revisa para someterlas a las reglas que se han ido imponiendo. Hace de *Clitandre* una tragedia y el número de acotaciones

13 Sin duda por influencia de la dramaturgia española, puesto que *Le Menteur* está adaptado de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón y *La Suite du Menteur* de *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega.

pasa de 85 a 45. Las acotaciones eliminadas con el paso del tiempo se reparten en cuatro grandes categorías. El primer tipo de supresión se explica por la división en actos y en escenas: la estricta aplicación del principio según el cual cada salida o entrada crea una nueva escena hace que las acotaciones que señalan una salida o una entrada desaparezcan. La segunda categoría es la de las acotaciones que repiten informaciones contenidas en el diálogo y que parecen por lo tanto superfluas. La tercera atañe a las acotaciones que comentan la intriga facilitando explicaciones de índole narrativa:

Lysarque va les quérir dans la caverne, où tous trois s'étaient déjà déguisés.
Lysarque va a buscarlos a la cueva, en la que los tres ya están disfrazados. (1, 4)

Elle regarde Rosidor, le prend pour un des assassins.
Mira a Rosidor, cree que es uno de los asesinos. (1, 7)

Il montre un cartel qu'il avait reçu de Rosidor avant que d'entrer.
Enseña un cartel que le había dado Rosidor antes de salir. (3, 1)

Finalmente, el cuarto motivo de supresión de acotaciones corresponde al caso en que estas describen acciones que no respetan el decoro. Al evocar la sensualidad de las relaciones amorosas, las siguientes acotaciones desaparecen en las reediciones de la obra:

Elle se jette à son col.
Se le echa al cuello. (1, 7)

Il veut user de force.
Quiere recurrir a la fuerza. (4, 1)

Caliste entre, et s'assied sur son lit.
Calisto entra, y se sienta en su cama. (5, 2)

Il la baise sans résistance.
La besa sin que ella se resista. (5, 3)

Algunas de las acotaciones conservadas sufren modificaciones que discurren por la misma senda: se actualiza el vocabulario, se simplifica el estilo y se respeta el decoro («Rosidor metido en su cama» pasa a ser «Rosidor sobre la cama», 5, 2).

A través de estas variaciones se manifiesta también la utilidad que se les sigue dando a las acotaciones, de la escena al libro. Su eficacia se explica precisamente por su excepcionalidad y por su relativa concisión, características propias de las acotaciones francesas del siglo XVII: permiten

al lector recordar el espectáculo, en todos aquellos momentos en que la representación escénica resulta significativa, y señalan al mismo tiempo a los actores cuáles son los principales aspectos de la interpretación.

4 El caso de Molière: acotaciones autorales, actorales y editoriales

La historia editorial del teatro de Molière pone de manifiesto la complejidad de la interpretación de las acotaciones, que tienen su origen en causas diversas y cumplen por ende con funciones distintas.¹⁴ Debido a su éxito, los textos de Molière fueron a menudo objeto de ediciones piratas, en las cuales los actores o los editores añadieron diversos tipos de acotaciones. Lejos de permanecer indiferente a su publicación, el mismo Molière planificó y controló cuidadosamente la edición de sus textos, al menos a partir de la edición pirata de las *Précieuses Ridicules* en 1660, que le hace tomar consciencia de la importancia de la impresión de su teatro. Al editarlo, recurre en sus textos a varios tipos de acotaciones: las de un autor que escribe una obra, las de un actor que organiza la representación y las de un editor que la revisa para su publicación. Si todas las acotaciones que aparecen en las obras de Molière no son de su puño y letra, todas revelan sin embargo el deseo de transmitir a los lectores ciertos aspectos de la representación.

Como dirigía en persona a los actores que representaron sus obras, Molière no necesitaba escribir las instrucciones que quería dar a los miembros de su compañía. La transcripción por escrito de dichas prácticas de dirección oral corre a cargo de otras instancias. De hecho, los «impresores-libreros» franceses intuyeron muy pronto el valor comercial de las obras de Molière en el mercado de la edición. El éxito en el escenario garantiza un público significativo de lectores, constituido a la vez por espectadores que desean prolongar el deleite que experimentaron en el teatro y por aquellos lectores que no pudieron asistir a una representación. Para satisfacer su curiosidad, se publican descripciones de las representaciones de ciertas comedias.¹⁵ Estos informes revelan que es necesario describir la actuación de Molière para hacerse una idea de su arte, que es a la vez el de un actor y el de un autor. Así, en 1660, el editor Jean Ribou se asocia con el joven autor Jean Donneau de Visé para publicar una edición pirata de *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, en la que cada escena es precedida por

14 Para un estudio más completo de las acotaciones de Molière, véase Lochert 2007.

15 Como el *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses* de Catherine Desjardins, la *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* de Donneau de Visé, publicada con la obra citada en el título, y la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, que nos da informaciones acerca de la primera representación de *Tartuffe*.

un argumento «pour [...] montrer que, quoique cette pièce fût admirable, l'auteur en la représentant lui-même, y savait encore faire découvrir de nouvelles beautés» (para mostrar que, aunque esta obra era admirable de por sí, el autor, al interpretarla en persona, supo revelar en ella nuevas lindezas) (Molière 1660, dedícace, s.p.). La función de estos argumentos, presentados como el sustituto escrito del espectáculo, es la de incluir en el texto impreso los «jeux de théâtre qui sont de certains endroits où il faut que le corps et le visage jouent beaucoup et qui dépendent plus du comédien que du poète, consistant presque toujours dans l'action» (juegos teatrales, que son aquellos momentos en los que se requiere que el cuerpo y el rostro actúen mucho y que dependen más del actor que del poeta, y son casi siempre momentos de acción) (Molière 1660, préface, s.p.). Sin embargo, estos argumentos se contentan a menudo con señalarle al lector aquellas lagunas que provoca el paso de la representación al texto escrito, sin llegar a subsanarlas: por ejemplo, mencionan ciertos «gestes qui sont inimitables et ne se peuvent exprimer sur le papier» (gestos que son inimitables y que no se pueden expresar en el papel) (Molière 1660, 14).

En la edición pirata del *Sicilien* publicada en 1668, la descripción del espectáculo no se dirige a los lectores sino a los actores. Sin duda destinada a las compañías de actores que recorrían Francia, esta edición contiene notas del director de una de esas compañías, que aclara algunos elementos de la actuación y adapta el texto al talento de sus compañeros. En estos apuntes, reunidos al principio del libro bajo el título «Sujet de la pièce» (Argumento de la obra), resulta evidente que la tarea principal de los actores es la de deducir los gestos a partir del texto, de eliminar o modificar algunas escenas en función de sus competencias y de encontrar maneras ingeniosas de producir los efectos escénicos necesarios. En las dos primeras escenas, que no contienen ninguna acotación, el director de la compañía se apoya en las réplicas de los personajes para precisar «dans la première Scène qu'Hali se poste devant la porte de D.P. qui est au côté droit du Théâtre; et qu'en la Scène deuxième Adraste sort du côté gauche, précédé de deux flambeaux que portent ses deux laquais, dont l'un se met à droite du théâtre et l'autre à gauche» (en la primera escena, que Ali se aposte delante de la puerta de D.P. que está del lado derecho del escenario; y que en la segunda escena, Adrasto salga por el lado izquierdo, precedido por dos hachas que llevan sus dos lacayos, de los cuales uno se pone a la derecha del escenario y el otro a la izquierda) (Molière 1668, s.p.). Más adelante, explica cómo representar la escena en la que Adrasto pinta el retrato de Isidora, recurriendo a un truco ingenioso:

Et quand Adraste dit, allons apportez tout, ses deux laquais apportent le châssis à peindre, et le soutien avec la palette où sont les couleurs et des pinceaux. Il faut observer que le châssis est de couleur blanche, qu'il y a un visage représentant l'Actrice, lequel visage est couvert de

blanc, lequel s'efface fait à fait que le pinceau touche dessus, et ôte le blanc; ce qui fait paraître que l'Acteur peint: pour les couleurs de dessus sa palette elles sont sèches, et ne servent que d'apparence, si bien que tout le blanc qui est sur le visage étant ôté, il semble que l'Acteur l'ait peint lui-même. (Molière 1668, s.p.)

Y cuando Adrasto dice «venga, traedlo todo», sus dos lacayos traen el bastidor para pintar, y el caballete con la paleta en la que están los colores y los pinceles. Hay que señalar que el bastidor es de color blanco, que hay un rostro que representa a la actriz, rostro que está cubierto de color blanco, que se borra a medida que el pincel lo toca, y quita lo blanco; así, parece que el actor esté pintando. En cuanto a los colores en la paleta, están secos y no son sino ilusión, de tal manera que cuando se ha borrado todo el blanco que está encima del rostro, parece que fue el mismo actor el que lo pintó.

Estos detalles técnicos, destinados únicamente a los actores, contrastan con la indicación imprecisa que da la acotación que aparece en el diálogo: «On apporte tout ce qu'il faut pour peindre Isidora» (Le traen todo lo necesario para pintar a Isidora) (escena 11). Los apuntes de los actores son meramente prácticos, como lo muestra por otra parte su concentración al principio del libro. A la manera del *Livre du régisseur de la Passion de Mons*, las acotaciones reunidas de esta manera ofrecen a los actores una visión de conjunto de los elementos concretos necesarios para la representación, mientras que las acotaciones menos precisas que acompañan el diálogo siguen siendo útiles tanto a los actores como a los lectores.

Cuando Molière retoma el control sobre sus obras, usa las acotaciones para compensar la ausencia del espectáculo. Las acotaciones difieren de las relaciones y de las descripciones por su brevedad y su objetividad, y también por su posición dentro del texto dramático. Las variaciones en el uso de las acotaciones por Molière ponen en evidencia los principales factores del desarrollo de la escritura didascálica.

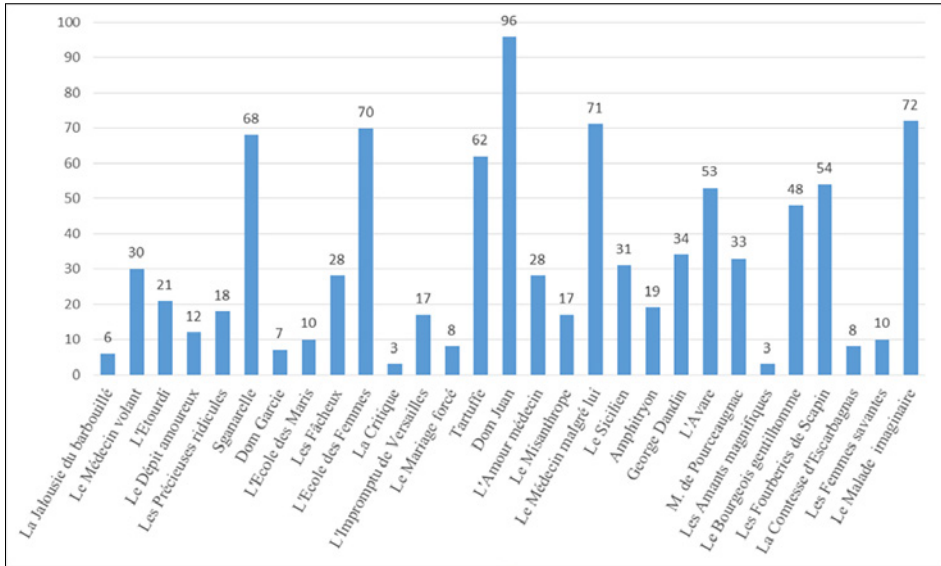


Gráfico 2. Número de acotaciones por obra en el teatro de Molière

Una docena de obras contienen numerosas acotaciones, que superan con creces la media de treinta y dos acotaciones por obra en el conjunto de su producción. *Le Cocu imaginaire*, que contiene sesenta y ocho, le permitió a Molière darse cuenta de la importancia de una descripción detallada de la actuación, como queda dicho. *L'École des femmes* (70 acotaciones), *Tartuffe* (62 acotaciones) y *Dom Juan* (96 acotaciones) provocaron violentas querellas que le hicieron detallar la índole del espectáculo en el texto impreso. El número de acotaciones varía luego principalmente en función del género: las «grandes comedias» en verso y divididas en cinco actos, como *Le Misanthrope* (17 acotaciones) y *Les Femmes savantes* (10 acotaciones), reducen las acotaciones a lo estrictamente necesario, mientras que las comedias cercanas a la farsa, *Le Médecin malgré lui* (70 acotaciones) y *Les Fourberies de Scapin* (54 acotaciones) contienen numerosos *lazzis*. Finalmente, *Le Malade imaginaire* (72 acotaciones), cuyas acotaciones son numerosas y muy detalladas, es producto de una serie de correcciones «a partir del original del autor» y se publica a título póstumo en 1682, quizás antes de la «limpieza» que hubiera realizado Molière en el aparato de acotaciones.

Todas estas acotaciones constituyen un documento de gran valor para estudiar la renovación de la interpretación actoral, cómica, llevada a cabo por Molière. Inspirada por los italianos, la actuación de Molière desarrolla la expresividad de todo el cuerpo, con el apoyo de los trajes y de los accesorios. Su arte se manifiesta a través de la notable coherencia que instaura entre

todos los aspectos de la representación. En el ámbito de la interpretación, primero, las acotaciones muestran que los actores de Molière no recurrían solo al rostro, a los brazos, las manos o los hombros, sino también al «estómago», el «culo» e incluso, para las actrices, los «pechos» y los «rodillas».¹⁶ Lejos de ser un mero acompañamiento retórico del discurso, los gestos desarrollan aquí un lenguaje autónomo, que equivale a las palabras pronunciadas y que es capaz de completarlas, de contradecirlas o incluso de remplazarlas. La mayoría de las acotaciones en una obra incumben al personaje que el mismo Molière interpretaba: diez de las dieciocho acotaciones de las *Précieuses Ridicules* corresponden a la actuación del personaje de Mascarilla, treinta de las sesenta y ocho acotaciones del *Cocu imaginaire* describen los gestos de Sganarelle y cincuenta de las setenta acotaciones de *L'Ecole des femmes* los de Arnolfo, personajes todos a cargo de Molière. Estas acotaciones revelan también la coherencia del lenguaje gestual propio de un personaje. El arrebatado continuo de Argan se visualiza así gracias a sus idas y venidas alrededor de su silla. Cada personaje se distingue también por su traje que, además de permitir la identificación convencional, se convierte en un verdadero elemento de la comedia: contribuye por ejemplo al retrato satírico de los médicos, de los marqueses ridículos y del burgués gentilhomme. De hecho, las acotaciones que describen los elementos del traje los detallan de manera poco común en la época, como lo atestiguan la riqueza y la precisión de los términos empleados.¹⁷ Asimismo, los accesorios y los elementos del decorado, adaptados al tema, son un soporte eficaz para la interpretación, como lo son el retrato de Lelio en *Le Cocu imaginaire*, el anillo y la arquilla en *L'Avare*, el sillón, los cojines y las jeringas en *Le Malade imaginaire*, la mesa en *Tartuffe*, la puerta y la ventana en *Georges Dandin*. El espectáculo llega a ser así un elemento determinante de la comedia, tan significativo como el diálogo.

16 *Le Docteur troussant sa robe derrière son cul* (El Médico, levantando su blusa por encima de las nalgas) (*La Jalousie de Barbouillé*, 2); *Sganarelle, se donnant des coups de poing sur l'estomac et des soufflets pour s'exciter* (Sganarelle, dándose golpes en el estómago y bofetones para excitarse) (*Le Cocu imaginaire*, 21); *Sganarelle, en lui passant la main sur le sein: « Elle est froide de partout »* (Sganarelle, pasándole la mano por el pecho: 'Está completamente helada') (*Le Cocu imaginaire*, 4); *Il lui serre le bout des doigts* (le aprieta la yema de los dedos), *Il lui met la main sur le genou* (Le pone la mano en la rodilla) (*Tartuffe*, 3, 3); *Sganarelle, en voulant toucher les tétons de la Nourrice* (Sganarelle, al querer tocar los pezones de la Nodriz).

17 *Il embrasse son chapeau et sa fraise qu'il a mis au bout de son coude* (Abraza su sombrero y la gorguera que se ha colocado en el codo) (*Le Médecin volant*, 15); *Mascarille, mettant la main sur le bouton de son haut-de-chausses* (Mascarilla, poniendo la mano en el botón de sus calzones) (*Les Précieuses ridicules*, 11); *La Flèche, lui montrant une des poches de son justaucorps* (La Flecha, mostrándole uno de los bolsillos de su jubón) (*L'Avare*, 1, 3); *Il entrouvre sa robe et fait voir un haut-de-chausses étroit de velours rouge, et une camisole de velours vert, dont il est vêtu* (Abre la bata y deja ver su calzón ceñido de terciopelo rojo y su camisola de terciopelo verde) (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1, 1).



Figura 5. Molière, *Le Cocu imaginaire*. 1682. Oxford, Taylor Institution Library. Cesar.org.uk

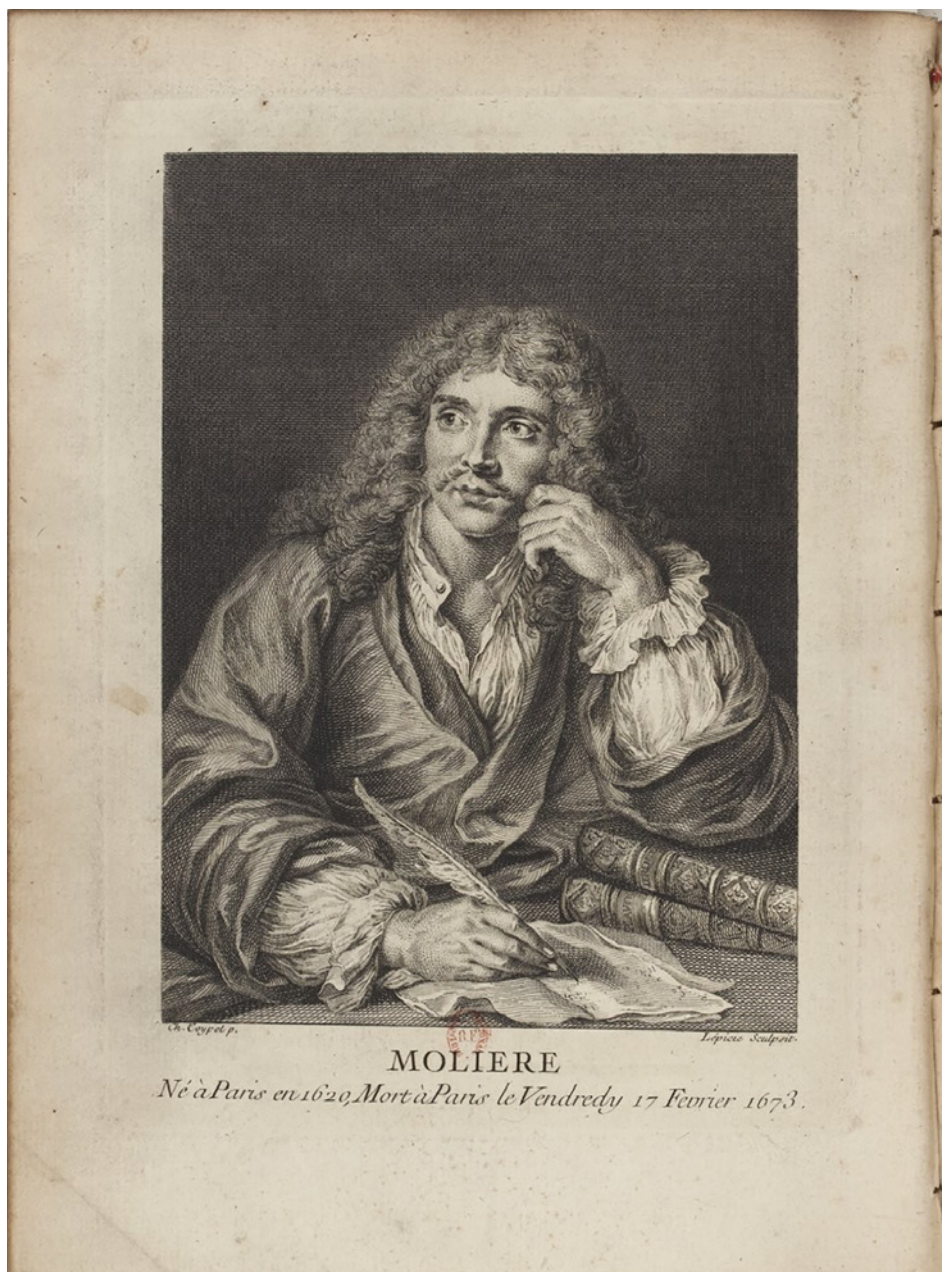


Figura 6. Molière, *Œuvres complètes*. 1734. Bibliothèque Nationale de France. Gallica.bnf.fr

Por todo ello queda claro que los lectores tienen que apelar a su experiencia de espectadores para reconstruir, en el proceso de la lectura, los efectos producidos por la representación escénica. Para ayudarles, las ediciones sucesivas del teatro de Molière añaden acotaciones, que transcriben parte de la tradición oral. La edición de 1682, que emprenden tras la muerte de Molière dos actores de su compañía, La Grange y Vivot, reúne todas las obras del actor-poeta en ocho hermosos volúmenes ornados con grabados que evocan la actuación de Molière mediante la representación de varias escenas (fig. 5). En 1734, Jolly publica una nueva edición de las *Obras* de Molière con nuevos grabados y nuevas acotaciones, como lo indica el prefacio. En este volumen, ya no se representa a Molière como actor, sino como autor (fig. 6). En su «Advertencia», el editor afirma que ha restablecido los textos en su versión original y los ha expurgado de todo tipo de interpolación actoral. Las acotaciones mantienen sin embargo la función de «mettre sous les yeux du lecteur tout ce qui se passe dans la représentation» (poner ante los ojos del lector todo lo que ocurre durante la representación) (Molière 1734, ix). Como Molière no tuvo tiempo, según él, de revisar sus textos ni de escribir todas las indicaciones necesarias, el editor desarrolla las acotaciones apoyándose en las representaciones contemporáneas y en las informaciones que se les daban a los actores. Pero en las *Obras* de 1734, las acotaciones están destinadas no tanto a «aquellos que frecuentan los espectáculos», que pueden fácilmente imaginarse los efectos visuales, sino a los «extranjeros», a «aquellos que se contentan con leer este tipo de obras» y a los «siglos venideros» (Molière 1734, x). El prefacio comparte así el punto de vista de Corneille, que defendía el uso de las acotaciones, contra d'Aubignac, convencido de que el teatro antiguo no las necesitaba:

Il serait à souhaiter que les comédies de Plaute, et de Térence nous eussent été transmises avec le même soin: il y aurait, sans doute, moins d'obscurité en beaucoup d'endroits; et nous y découvririons des beautés que nous ne connaissons pas. (Molière 1734, x)

Hubiese sido deseable que las comedias de Plauto y de Terencio nos hubiesen sido transmitidas con el mismo cuidado: habría, sin duda, menos oscuridad en muchos lugares, y descubriríamos lindezas que desconocemos.

Las acotaciones de Molière no colman los vacíos dejados por la ausencia de la representación, pero son un indicio, la huella de una interpretación actoral que les daba a las réplicas todo su sentido. El carácter parco de estas acotaciones les asegura una gran eficacia dramática pues les permite funcionar a la vez como un trampolín para la imaginación o la memoria del lector y como una guía no restrictiva para los actores. Las indicaciones de

Molière se limitan a subrayar unos cuantos elementos entre los muchos que componen el conjunto del espectáculo, pero anuncian la expansión de la escritura didascálica en el siglo XVIII al señalar la necesaria conjunción del gesto y de la palabra.

Este recorrido sucinto por las prácticas didascálicas francesas de los siglos XVI y XVII sugiere que las acotaciones forman parte del texto, en la medida en que contribuyen a su significado, sea cual sea la persona que las escribió. Deben por lo tanto ser editadas con cuidado e interpretadas a la luz del contexto cultural e histórico de su producción. En la época considerada, las acotaciones no son el reflejo del conflicto entre autor y director escénico que llegarán a plasmar en el siglo XX. No expresan tampoco necesariamente la intención del autor, pero dependen fuertemente de las relaciones establecidas entre los autores, los actores y los editores. Constituyen un texto inestable e híbrido, que requiere ser descifrado, pero que es fundamental para la comprensión de la especificidad del texto dramático, entre la representación y la lectura.

Bibliografía

- Aubignac, François Hédelin, abbé d'[1657] (2011). *La Pratique du théâtre*. Éd. par Hélène Baby. Paris: Champion.
- Cayuela, Anne; Decroisette, Françoise; Louvat-Molozay, Bénédicte; Vuillemoz, Marc (éds.) (2014). «Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVIe et XVIIe siècles)». *Littératures classiques*, 83, pp. 330.
- Cohen, Gustave (éd.) [1925] (1974). *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*. Genève: Slatkine Reprints.
- Corneille, Pierre (1980-87). *Œuvres complètes*. 3 tomes. Éd. par Georges Couton. Paris: Gallimard.
- Hardy, Alexandre (1628). *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*, tome 5. Paris: François Targa.
- Larivey, Pierre (1579). *Les Six Premières Comédies facecieuses*. Paris: A. l'Angelier.
- Lochert, Véronique (2004). «La didascalie dans le théâtre français au XVIIe siècle : une pratique mineure?». *Littératures classiques*, 51, 43-67.
- Lochert, Véronique (2007). «Les didascalies de Molière : du jeu de l'acteur à l'œuvre de l'auteur». Calas, Frédéric; Elouri, Romdhane; Hamzaoui, Saïd; Salaaoui, Tijani (éds.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Pessac; Tunis: Presses universitaires de Bordeaux; Sud Editions, 145-57.
- Lochert, Véronique (2008). «Illustrations and Stage Directions: Reading Theater between Text and Image». Ravel, Jeffrey (ed.), *Clark/CE-*

- SAR Symposium *Visions of the Stage: Theater, Art and Performance in France, 1600-1800* (Williamstown, MA, September 11-13, 2008). URL http://www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/conference_2008/lochert_08.html (2018-01-17).
- Lochert, Véronique (2009a). *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*. Genève: Droz.
- Lochert, Véronique (2009b). «Dans les coulisses du crime: théorie et régie de la mort violente dans le paratexte dramatique». *Littératures classiques*, 67, 33-43.
- Lochert, Véronique; Schweitzer, Zoé (éd.) (2012). *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XVe-XVIIIe siècle)*. Amsterdam: Rodopi.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (1660). *Sganarelle ou le cocu imaginaire. Comédie. Avec les arguments de chaque scène*. Paris: Jean Ribou.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (1668). *Le Sicilien, ou l'amour peintre*. Paris: Nicolas Pépingle.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (1734). *Œuvres de Molière*, tome 1. Paris: Prault.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (2010). *Œuvres complètes*. 2 tomes. Éd. par Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris: Gallimard.
- Vivre, Gérard de (1578). *Comédie de la fidélité nuptiale*. Paris: N. Bonfons.
- Riffaud, Alain (2007). «'Je demeure à seize lieues de l'imprimerie'. Jean Rotrou et ses livres». *Littératures classiques*, 63, 11-32
- Saint-Gelais, Mellin de; Amyot, Jacques (1559). *Sophonisba. Tragedie*. Paris: P. Danfrie et R. Breton.
- Zilli, Luigia (1990). «Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisba*». *Studi di letteratura francese*, 17(231), 7-29.

Editar el escenario portugués

José Camões

(Centro de Estudios de Teatro, Universidade de Lisboa, Portugal)

Abstract This essay deals with different levels of stage directions to be found in both manuscripts and printed chapbooks of Portuguese Theatre from the 16th to the very early 19th centuries and the challenges they present to the modern editor. They range from the total absence of explicit directions to the multiple register of the same indication repeated in each actor's paper of the play, and even to their addition by later editors. This chapter analyses several cases that may be considered paradigmatic of the difficulties to be found when editing those texts, setting different degrees of intervention.

Sumario 1 Antes de empezar. – 2 Un libro de Gil Vicente. – 3 El escenario de Sá de Miranda. – 4 Actor/lector. – 5 Casos de opción múltiple. – 6 El público como editor.

Keywords Portuguese theatre. Actors' roles. Stage copies. Producing the stage. Editor's choices.

1 Antes de empezar

Todos conocemos la especificidad del texto de teatro como materia de estudio de la crítica textual. Parte de su especificidad reside en el hecho de ser normalmente un texto que presenta un carácter oscilante, que resulta de la naturaleza de su producción y transmisión. El texto de teatro ocupa un lugar singular en el establecimiento de las cadenas de difusión, ya que los testimonios de un texto provienen de contextos dictados por circunstancias de producción específicas: autógrafos para compañías de teatro, autógrafos para impresores, apócrifos para los mismos destinatarios, copias integrales, papeles de actores, manuscritos e impresos pirata, constantes variantes textuales que dificultan la fijación de algo que se pueda considerar un texto óptimo – desde el punto de vista ecdótico, un poco como pasó con la poesía cancioneril entre los siglos XV y XVII.

Enfocaré mi atención en las dificultades que determinadas acotaciones del teatro portugués, entre los siglos XVI y XIX, pueden plantearnos según su nivel de complejidad. En Portugal es fácil editar el teatro de los siglos XVI y XVII porque hay muy pocos casos de testimonios múltiples de un texto. No sabemos muy bien por qué, pero normalmente se encuentra un solo testimonio de cada uno de los textos. Incluso cuando el objeto de estudio es la obra de Gil Vicente (c. 1465-c. 1536?), los problemas ecdóticos se

limitan a la elección entre dos versiones impresas de un mismo título, y esto tan solo para dos o tres casos, ya que no han sobrevivido manuscritos. Sin embargo, a la hora de editarlos se nos plantea un problema de autoría.

2 Un libro de Gil Vicente

La obra completa de Gil Vicente se publicó por primera vez en Lisboa en 1562, bajo la responsabilidad de los hijos, Paula y Luís Vicente. En un Prólogo dirigido al rey Don Sebastián (1554-78), el hijo de Gil Vicente da cuenta de su labor en dos períodos:

E porque sei que já agora nessa tenra idade de vossa alteza gosta muito delas e as lê e folga d’ouvir representadas, tomei em minhas costas o trabalho de as apurar e fazer empremir sem outro interesse senam servir vossa alteza com lhas deregir e comprir com esta obrigação de filho. E porque sua tenção era que se empremissem suas obras escreveu per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas e ajuntara todas se a morte o nam consumira. (Vicente 1562, s.f.)¹

Es decir, que parte de lo que podemos leer en la compilación de la obras de Gil Vicente es responsabilidad de su hijo. Es muy difícil definir el grado de intervención editorial de Luís Vicente en la obra de su padre. Hubo a lo largo de los años algunos intentos, pero nunca concluyentes. Sin embargo, en lo que toca a las didascalias y acotaciones, la cosa cambia de figura. Creo que es posible determinar el autor de casi todas ellas. Doy dos ejemplos.

Como ya sabemos, el teatro de Gil Vicente empezó en junio de 1502 con la representación en la cámara del palacio real de Lisboa de una visita que un pastor hizo al parto de la reina. Entre los espectadores estaba la reina viuda, a quien gustó tanto aquella acción teatral que le pidió al autor que aquella misma obra le representara en Navidad, en los maitines, «enderezada al nacimiento de Cristo». Gil Vicente compone otra pequeña obra, que quedó sin título, conocida como *Auto en pastoril castellano* protagonizada por dos pastores, uno de ellos «inclinado a la vida contemplativa» y el otro más interesado por los aspectos prácticos de la vida. En determinado paso, le pregunta uno de los pastores al otro:

1 Edito todas las citas modernizando la ortografía y la puntuación, dando en nota la traducción al castellano: ‘Yo como sé que ya ahora en esa tierna edad a Vuestra Alteza le gusta mucho leerlas y huelga con oírlas representadas, tomé a mis espaldas el trabajo de aderezarlas y hacerlas imprimir sin otro interés sino servir a vuestra alteza dedicándoselas y cumpliendo con esta obligación de hijo. Y porque su intención era que se imprimiesen sus obras, escribió por su mano y juntó en un libro muy grande parte de ellas, y las juntara todas si la muerte no lo consumiera’.

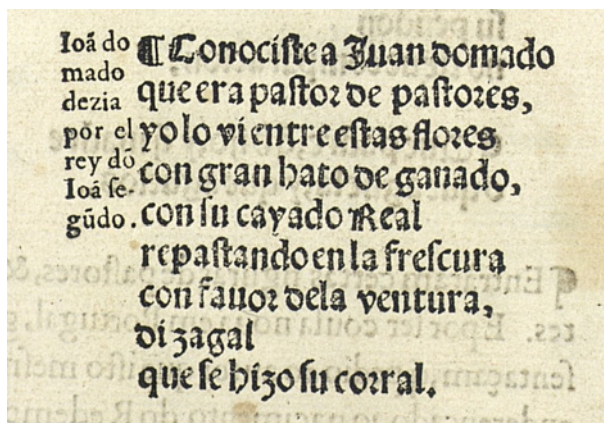


Figura 1. Gil Vicente, *Compilação de todas las obras de Gil Vicente* (Vicente 1562, f. 2v)

¿Coñociste a Juan Domado
que era pastor de pastores?
Yo lo vi entre estas flores
con gran hato de ganado,
con su cayado real
repastando en la frescura
con favor de la ventura.
Di, zagal,
¿qué se hizo su corral? (Vicente 1562, f. 2v, vv. 52-60)

Menos mal que el hijo de Gil Vicente se dio cuenta de la dificultad semántica de una estrofa leída exactamente sesenta años después de su composición. Seguramente ya se había perdido el referente circunstancial inmediato y, por eso, Luís Vicente hizo imprimir la explicación (fig. 1). No es una acotación, sino un comentario que aclara un paso determinado de la obra, pero su carácter didascálico se agradece. Y no hay duda sobre el autor de dicho comentario. Pero a la hora de editarla, la verdad es que se sale un poco del código teatral. Está exclusivamente preparada para la lectura y no para el escenario.

Distinto del anterior, y ya dentro del orden de lo propiamente teatral, es el ejemplo que presento a continuación: se trata de la *Comedia del Viudo*, y es un perfecto ejemplo de ruptura de la estructura narrativa de la acción, que acarrea un cambio de espacio y se adelanta al distanciamiento que Brecht, cinco siglos más tarde, reclamaría para su teatro: en una casa de Burgos un padre vive con sus dos hijas hasta que un día, un príncipe disfrazado de hortelano le pide trabajo. Se enamora de ambas jóvenes, que a su vez se enamoran de él. Ante tal dilema, los amantes deciden ponerse en manos de su regio espectador, quien decidirá cuál de las dos

mozas se casará con el príncipe. Dicen las acotaciones (en portugués) y los versos (en castellano):

*Tirou dom Rosvel o chapeirão e ficou vestido como quem era, e foram-se as moças a el rei dom João III sendo príncipe (que no serão estava) e lhe perguntaram dizendo:*²

Príncipe, que Dios prospere
en grandeza principal,
juzgad vos:
la una Dios casar quiere,
decidnos, señor real,
cuál de nos.

Julgou o dito senhor que a mais velha casasse primeiro. (Vicente 1562, f. 105v)³

Quitando la técnica escenográfica que permite que de un espacio doméstico, la casa del viudo – el espacio representado –, se pase sin solución de continuidad a un espacio áulico, la sala de palacio – espacio de representación –, donde un personaje real – el todavía príncipe Juan de Portugal, espectador adolescente –, decidirá los futuros matrimonios, lo que interesa es el papel de la acotación: por una parte da cuenta, como es natural, de indicaciones escénicas, pero, por otra, informa de detalles de la representación, o sea, que nos informa de elementos extratextuales contando en pretérito, cuando el tiempo de la didascalia es, siempre, el presente.⁴ En estos casos, y particularmente en las obras de Gil Vicente, casi todas las acotaciones son claramente memoria de espectáculo, están redactadas en un tiempo posterior, aunque lo hayan sido por el mismo autor en el momento de prepararlas para publicación en volumen. No podemos detectar los cambios producidos en los versos, una vez que no han sobrevivido ejemplares de ediciones sueltas, contemporáneas del poeta, que permitan un cotejo concluyente. Sí podemos reconocer trabajo de reescritura en las didascalias, ya sea por el autor, ya sea por los editores.

2 'Se quitó don Rosvel el sombrero y quedó vestido como quien era, y se fueron las mozas al rey don Juan III, siendo príncipe, que en la velada estaba, y le preguntaron'.

3 'Juzgó dicho señor que la mayor se casase en primer lugar'.

4 Sin embargo, hay indicaciones para espectáculo muy precisas en la obra de Gil Vicente. En el *Auto de Mofina Mendes*, se deja claro que la acción descrita en acotación debe acompañar un número significativo de versos: «*Estas cousas diz Mofina Mendes c'o pote d'azeite à cabeça, e andando enlevada no bailo cai-lhe*» (Vicente 1562, f. 23v).

El modo discursivo de las acotaciones que preparan el texto para la lectura es el del arte de la literatura, como en la acotación siguiente del mismo texto, que, una vez más, traduzco:

Andando dom Gilberto irmão de dom Rosvel correndo o mundo em busca de seu irmão per inculcas, veo ali ter com ele e vendo-o lhe diz: (Vicente 1562, f. 105v)⁵

Es decir, hay material narrativo en la didascalía que no se encuentra en el texto teatral: el detalle de «las indagaciones», por medio de terceros, no existe en lo que se cuenta en el teatro, existe solo en la lectura del impreso. Asimismo, la localización de la acción en Burgos se encuentra solamente en la acotación inicial, y nunca se refiere en los versos:

A comédia seguinte trata de um homem mercador que morava em Burgos e tinha ãa muito nobre dona por molher. A qual, falecida da vida presente, lhe ficaram duas filhas, ãa per nome Paula, outra Melícia, e de como casaram. Foi representada na era do Senhor de 1514. (Vicente 1562, f. 99r)⁶

El lector de todos los tiempos lo sabe. El espectador de la primera función podría saberlo o no.

¿De quién es la responsabilidad de las acotaciones? ¿De Gil Vicente, quien tomó la intriga de una determinada fuente que, por cierto, no se ha encontrado? Hay, pues, que tener cuidado cuando estamos ante textos de acotaciones de las obras de Gil Vicente, ya que muchas veces son más literatura narrativa para un libro que indicaciones para escenarios.

De hecho, se trata de un libro, de un cancionero, tal como consta en el Privilegio:

Eu el rei faço saber aos que este alvará virem que Paula Vicente, moça da câmara de minha muito amada e prezada tia, me disse que ela queria fazer empremir um livro e cancionero de todas as obras de Gil Vicente, seu pai... (Vicente 1562, s.f.)⁷

5 'Andando don Gilberto, hermano de don Rosvel, recorriendo el mundo en busca de su hermano, por indagaciones vino a dar con él, y viéndolo dice:'.
6 'La comedia siguiente trata de un hombre mercader que habitaba en Burgos y tenía una muy noble dueña por mujer, la cual fallecida de la vida presente, le quedaron dos hijas, una de nombre Paula y otra Melicia, y de cómo se casaron. Fue representada en la era del señor de 1514'.
7 'Yo el Rey hago saber a quien este albalá viere que Paula Vicente, moza de cámara de mi muy amada y preciada tía, dice que ella quería hacer imprimir un libro y cancionero de todas las obras de Gil Vicente, su padre...'.

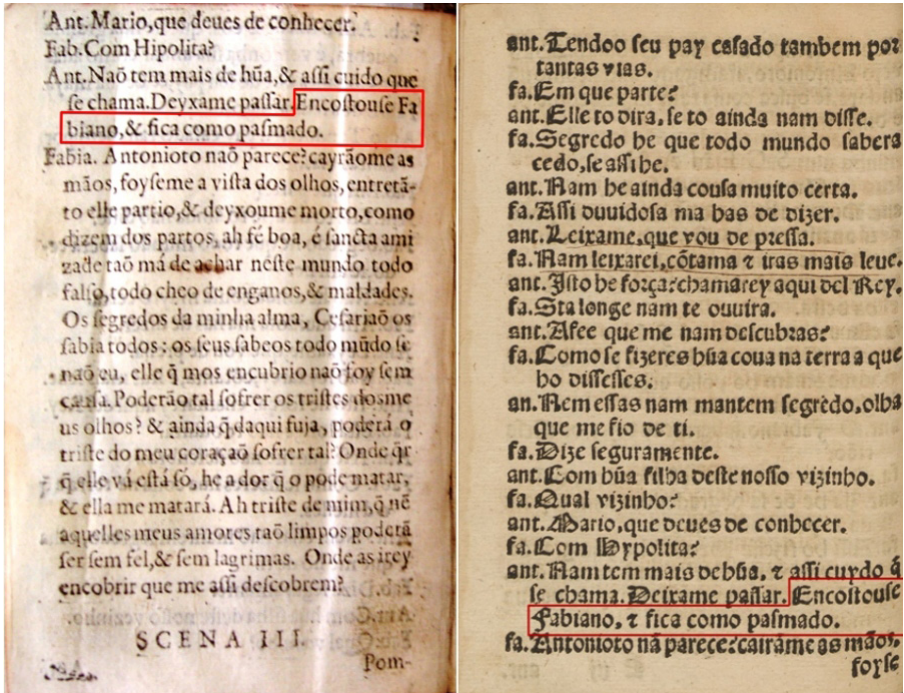


Figura 2. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, R420); *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Harvard, Houghton Library, Port 5470 31. 1*)

De modo que muchas veces se recurre al código bibliográfico y no al teatral. Y esto es importante para los editores contemporáneos: tenemos que tener muy claro que los materiales didascálicos han llegado hasta nosotros por vía indirecta, aunque sin duda por espectadores privilegiados que fijaron las acciones teatrales cerca de treinta años después de haber sido realizadas.

3 El escenario de Sá de Miranda

Un caso extremo de imposición del modelo de libro sobre el código teatral es el de las dos comedias de Sá de Miranda (1481-1558): *Los Extranjeros* y *Villapandos*. Son dos comedias a la italiana, que siguen el modelo de Ariosto, sobre todo. Sabemos que fueron representadas, ambas con éxito notable. Tras la muerte del poeta, fueron inmediatamente editadas y publicadas; una de ellas, *Los Extranjeros*, en tres versiones muy distintas,

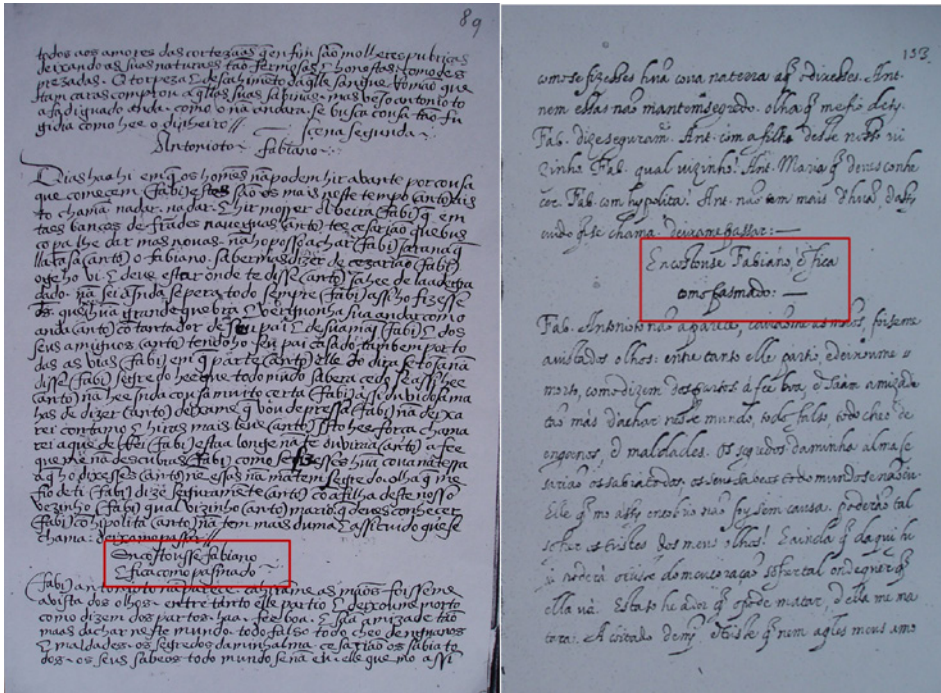


Figura 3. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos* (Real Academia de la Historia de Madrid, Ms 76. 64.297.15; Harvard, Houghton Library MS Port 13)

pero la preparación para lectura parece haber sido implacable y cortó todas las acotaciones, mientras que en la *Comedia de Villalpandos* queda solamente una. Es una comedia basada en el equívoco de dos soldados homónimos, enamorados de una misma joven en Roma.

En el cuarto acto, uno de los galanes de pronto se reclina en una pared «y queda como pasmado». Hay por lo menos cinco testimonios antiguos de la comedia: tres manuscritos y dos impresos. Es curioso que estos no marcan tipográficamente la didascalía, confundiéndola, incluso, con el final del parlamento del personaje (fig. 2).

Dos de los manuscritos se dan cuenta de la especificidad textual y cabría hasta pensar que uno conoce al otro (fig. 3).

El tercer manuscrito copia el fragmento integrado en el parlamento, como lo hacen los impresos (fig. 4).

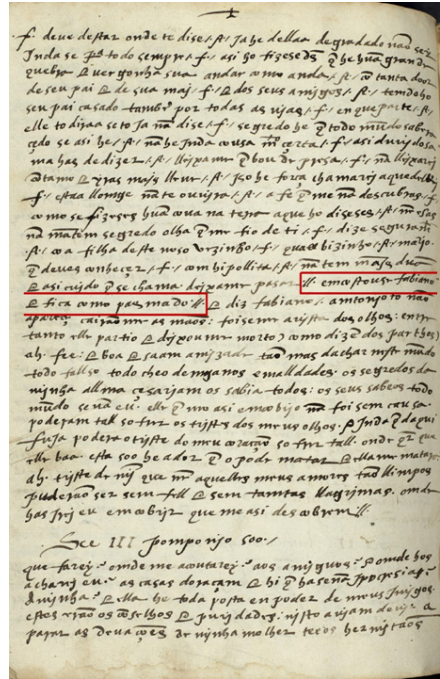


Figura 4. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos* (Biblioteca Nacional de Portugal, cód. 11353)

Algunos de los editores modernos no se dan por enterados de esta realidad y tampoco han marcado la diferencia.⁸

Aprovecho la misma comedia para señalar otra ocurrencia particular de acotaciones que se convierten en materia textual casi diegética, por llamarle de alguna manera. En el tercer acto, un alcahuete va a visitar a una amiga para cierto negocio. Ella se enfada por los fuertes golpes que da en su puerta, y dice:

Inda a porta nam era bem çarrada já batem, que mau offico será o de porteiro de frades. (Miranda 1560, f. 30r)⁹

8 Cf. A.J. Lopes da Silva (Miranda 1930), Rodrigues Lapa (Miranda 1937), Silvério Augusto Benedito (Miranda 1989).

9 'La puerta no estaba aún totalmente cerrada y ya le dan golpes, qué mal oficio será el de portero de fraile'.

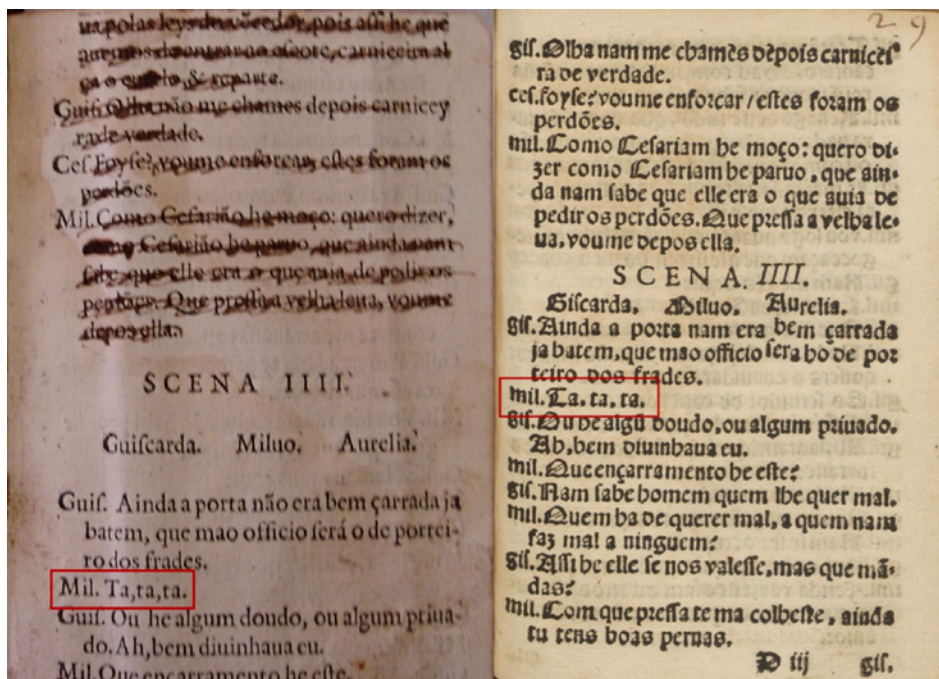


Figura 5. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, R420); *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Harvard, Houghton Library, Port 5470 31. 1*)

Sorprendentemente, la acción de llamar a la puerta constituye un parlamento onomatopéyico del alcahuete Milvo: «Tá, tá, tá», o ‘toc, toc, toc’, según el uso español (fig. 5).

Los dos mismos manuscritos que citamos antes registran el fenómeno tal cual los impresos (fig. 6), pero el tercer manuscrito, el mismo que era diferente en el caso anterior, no indica el nombre de personaje (fig. 7).

Desde el punto de vista editorial, hay que elegir un modo de presentar los múltiples golpes en la puerta, pues la insistencia está de alguna forma implícita en el parlamento siguiente de Giscarda, que usa un refrán sobre la fuerza aplicada en golpes a una puerta: «o es loco o privado quien llama apresurado».

Sin embargo, no todos los casos de onomatopeya se pueden devolver a su condición de acotación explícita. En el *Auto del rei Seleuco*, Luís de Camões (c. 1524-1580) integra en los versos los golpes en la puerta. No hay duda de que las tres sílabas contribuyen para la métrica del heptasílabo (en portugués se mide el verso contando las sílabas hasta la última tónica, siendo casi una norma la sinalefa). Es significativo que la acotación que antecede a los versos indica el gesto y la voz: «bate» (golpea) y «diz» (dice):

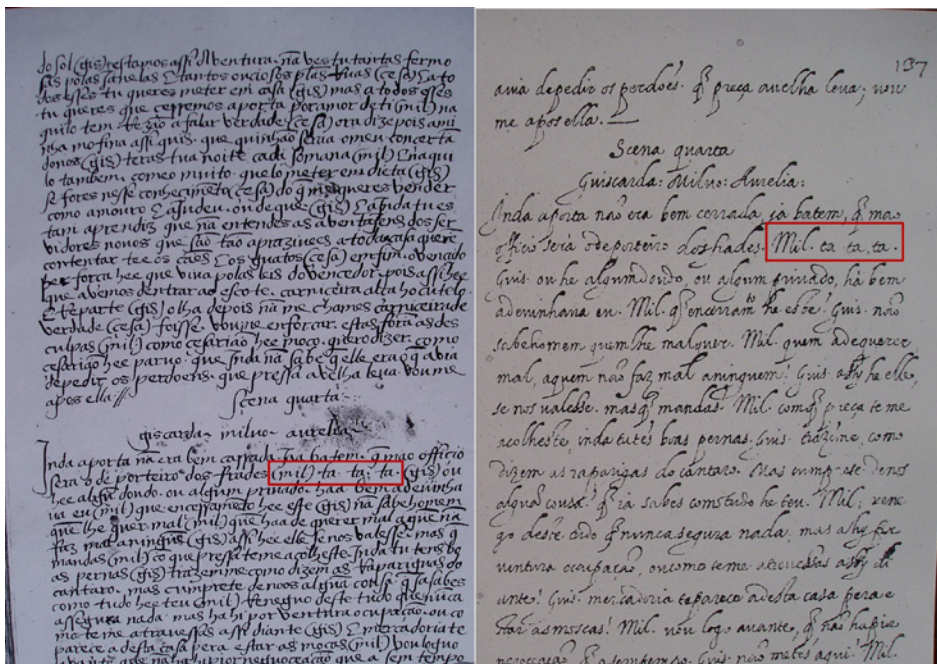


Figura 6. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, R420); *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Harvard, Houghton Library, Port 5470 31. 1*)

Entra um Porteiro da cana e bate primeiro, e diz:

Trás, trás, trás.
MOÇA Jesu, quem está aí? (Camões 1645, f. 192v)

En otros casos no he tenido inconveniente en devolver la condición didascálica a determinado fragmento textual.

4 Actor/lector

Si normalmente las acotaciones son «auto-explicativas», hay ocasiones en que su edición implica anotación que puede ayudar al lector de hoy. Muchas veces la dificultad de lectura está en el hecho de que estamos acostumbrados a que las acotaciones indiquen acciones de los personajes. No obstante, algunas veces las indicaciones de las didascalias del teatro del XVI son para los actores y no para los personajes. Buen ejemplo es el uso del verbo *fingir* . En el teatro portugués del siglo XVI el verbo es

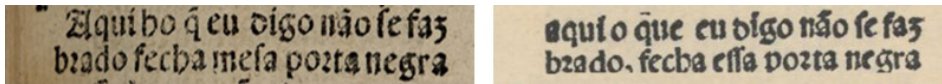
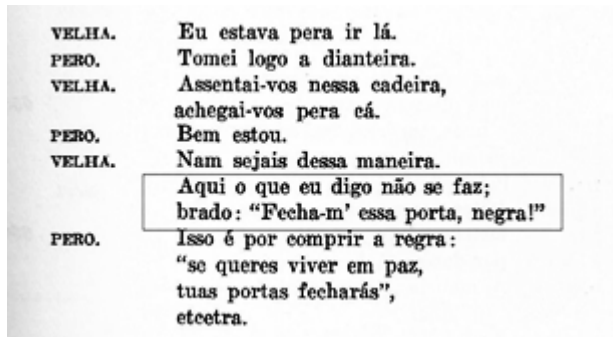


Figura 8. *Auto das Regateiras*, Lisboa: Galhardo, s.d.; *Auto das Regateiras*, Lisboa, s.d.

Figura 9. *Autos de António Ribeiro Chiado* (Berardinelli, Menegaz 1968, 139)



Un lector incauto podrá interpretar la acotación como si el personaje estuviese *verdaderamente* fingiendo que borda. Pero no. Se trata de una indicación de acción para la actriz, o actor, que desempeña el papel. La sinonimia fingir-representar se encuentra más clara aún en la acotación que describe el martirio del santo en el *Auto de San Vicente*, de Afonso Álvares:

Aqui o aspan com os pés pera cima e a cabeça pera baixo atado com cordas, e assi se sai esta gente com ele, fingindo que lhe vão dar mais martírios fora. (Álvares, s.d., f. 9r)¹¹

Un caso muy particular de recuperación de didascalía para edición es el que presenta el *Auto das Regateiras* (mujeres que venden en el mercado, normalmente pescado) de António Ribeiro Chiado, escritor de mediados del siglo XVI, que compuso algunas obras teatrales de alto nivel artístico. Existen dos testimonios del Quinientos, sin variantes importantes, ya que uno copia al otro, incluso los errores, uno en la Biblioteca Nacional de España (R-3633) y otro en la Biblioteca Nacional de Portugal (Res 218 V).

La obra pone en escena un episodio de la vida cotidiana de una familia de la pequeña burguesía lisboeta: los preparativos de la boda de la hija. El futuro suegro va a visitar a sus compadres, decide entrar sin llamar a la puerta y se encuentra con la Vieja comadre, que le ofrece una silla y da una orden hacia adentro a su esclava negra. Como he dicho, los impresos presentan muy poca variación textual. Proviene de talleres distintos

11 *‘Aqui lo aspan con los pies arriba y la cabeza hacia abajo, atado con cuerdas, y así sale esta gente con él, fingiendo que le van a dar más martirios fuera’.*

por lo cual son los detalles tipográficos los que más se evidencian, al igual que los ortográficos. Dos versos, sin embargo, pueden aclarar su origen común ya que ambos repiten en la vertical fragmentos que no les pertenecen (fig. 8).

Los versos son claramente hipermétricos y su sentido no es fácil. Los editores modernos han olvidado todos el problema y los han editado como parte del parlamento del personaje (fig. 9).

Lo que propongo es reintegrar la acotación. El origen de los dos versos hipermétricos pudo haber estado en una nota marginal de una copia manuscrita distribuida al actor o bien en un ejemplar ya impreso sobre el cual el actor anotó los modos de sus intervenciones. Las palabras iniciales de cada uno de esos versos, si se leen en vertical, forman un sintagma perfectamente gramatical «aquí brado», que significa ‘aquí grito, chilló’, que el distraído tipógrafo imprime.

Aqui o que eu digo não se faz
brado fecha-m’essa porta, Negra. (Chiado, s.d., 6r)¹²

Me inclino más hacia la primera hipótesis, ya que la segunda implica que el texto hubiese sido representado en el siglo XVI después de haber sido impreso, y estamos en un tiempo en el cual la repetición es poco probable.¹³ Pero, como para la mayor parte de los asuntos que conciernen el teatro portugués del Quinientos, las informaciones son inexistentes.

Ante la escasez de documentación sobre el quehacer del teatro del siglo XVI portugués, este puede ser un hallazgo único si se confirma la sospecha de que proviene del papel de un actor que apuntó sus indicaciones escénicas. En abono de esta posibilidad hay que considerar que los versos serían hipermétricos, el uso de la primera persona en la forma verbal y la ausencia de una comprensible semántica y sintaxis en la frase.¹⁴ Lo que

12 «‘Aquí lo que digo no se hace | grito cierra esa puerta, Negra’».

13 Sin embargo, de ser verdadera la información contenida en el Prólogo de Luís Vicente a la *Compilación de todas las obras de Gil Vicente*, dirigido al rey D. Sebastián, en 1562, podría ser práctica corriente: «sé que ya ahora en esa tierna edad de vuestra alteza ellas le gustan mucho y las lee y huelga de escucharlas representadas».

14 Los editores modernos han ignorado la hipermetría de los versos y presentan lecturas verosímiles, que poco difieren entre sí: Alberto Pimentel (1889, 71) lee: «Aqui o qu’ eu digo não se faz. | Brado: fecha-m’essa porta, negra.»; Cleonice Berardinelli y Ronaldo Menegaz (1968, 139) optaron por: «Aqui o que eu digo não se faz; | brado: “Fecha-m’essa porta, negra!”»; Giulia Lanciani (1970, 113) se dio cuenta de una posible naturaleza didascálica y optó por considerar «brado» como acotación (*Brado*) imprimiéndola antes del verso «Fecha-m’essa porta, negra!». En la edición que preparé con Osório Mateus (1983, VIa, 13-14) propuse el corte de las palabras, procedimiento que adopto igualmente en la edición que dirijo de *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI* (Centro de Estudos de Teatro / Fundação para a Ciência e Tecnologia), <http://www.cet-e-quinhetos.com/> (2018-10-17).

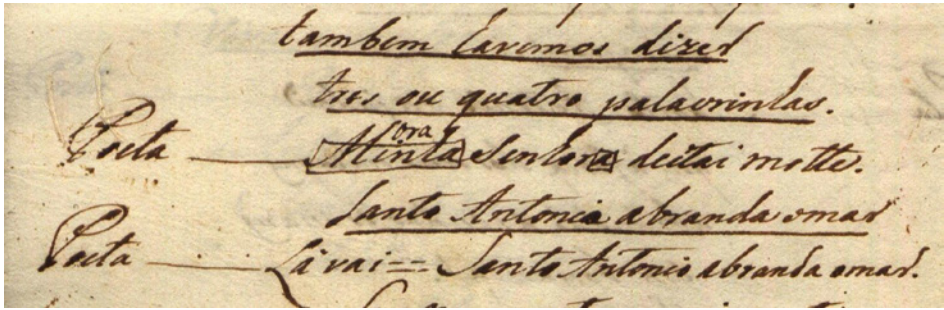


Figura 10. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, núm. 2309

aquí ocupa más de una página de prosa descriptiva con auxilio de visualización, resultará fácilmente perceptible en un modo editorial sinóptico que permita ver al mismo tiempo original y edición.

Al editar el teatro portugués anterior al siglo XVIII practicamos una especie de filología del original ausente, porque normalmente tenemos testimonios únicos y ya impresos. Pero los tiempos iniciales de la modernidad vienen a cambiar este panorama y desde el punto de vista editorial, nos regalan una riqueza que queda todavía por explotar.

5 Casos de opción múltiple

Un caso muy raro, en el siglo XVIII, es la existencia de partes de actor que no llegaron a ser repartidas. De un determinado texto, del que no sabemos ni siquiera el título, no se ha encontrado hasta ahora una copia integral, pero sí se encontraron las partes destinadas a cada uno de los intérpretes, con sus respectivos parlamentos y los pies para cada uno.¹⁵ Son cinco personajes: un poeta, un marinero, un extranjero, una vieja y, caso muy curioso, una Dama o un Doctor (la D inicial facilita el cambio y el texto está preparado para las dos eventualidades, como se ve muy bien en el folio siguiente, cf. fig. 10).

Cuando es la dama la que habla, el verso que se le dirige es «minha senhora deitai mote» (señora, decid un mote); si la compañía decide que el personaje es un Doctor, el verso será «ora senhor deitai mote» (ahora, señor, decid el mote). Todo el texto está marcado así. Y, por supuesto, las acotaciones estarán también de acuerdo con el sexo del personaje, lo que

15 Se encuentran en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, de Lisboa (ANTT), RMC, 2309. URL <http://www.cet-e-quinheiros.com/> (2018-10-17).

no supone dificultades de edición, basta con elegir una de ellas o, un poco más complicado, dar las dos lecciones inventando un diseño de página cómodo para la lectura simultánea.

Ahora bien, el trabajo crítico de edición parece no ir mucho más allá del montaje de un *puzzle*, aislando cada fragmento y dándole un orden que los pies ayudan a establecer. Pero lo sorprendente es que en más de una ocasión, el fragmento que constituye el pie de un determinado parlamento no coincide exactamente con el texto cuando está copiado dentro del mismo parlamento. Por ejemplo, desde el punto de vista ortográfico, sobre todo cuando pueden ser marca de personaje. En el caso de que el marinero utilice un nivel popular de la lengua, el copista tiene normalmente cuidado de marcar los vulgarismos; sin embargo, de vez en cuando parece adoptar la forma ortográfica estándar, produciendo, por ejemplo, la vacilación entre la forma un poco rústica «pexe» y la vigente «peixe» (pez).

Lo interesante es que se produce un fenómeno análogo en las acotaciones, que no siempre coinciden cuando han sido copiadas dos veces. ¿Qué hace el editor? No hay exactamente dos testimonios entre los cuales elegir, pero casi. Es un mismo testimonio que presenta dos textos y es necesario escoger. En principio, trato de ser coherente: elijo siempre la acotación que está en la parte a la que alude; pero ¿y si hay más información en otra? No es normalmente el caso, pero puede suceder, como en este pasaje, en que la misma acotación se repite de forma distinta en tres de las partes:

1. en el papel del Poeta - «*sai o estrangeiro*» (sale el extranjero);
2. en el papel del Extranjero - «*sai o estrangeiro com duas muletas debaixo do braço*» (sale el extranjero con dos muletas bajo el brazo)
3. en el papel de la Dama/Doctor - «*vem saindo o estrangeiro com duas muletas debaixo do braço*» (viene saliendo el extranjero con dos muletas bajo el brazo).

No tengo muchas dudas al adoptar la número 2, pues es la que está en la parte del Extranjero, aunque la 3 es ligeramente mejor desde el punto de vista de los tiempos dramáticos.

Pero no siempre este me parece el mejor criterio. Si lo aplicamos al final de la obra, por ejemplo, tendríamos al Poeta recitando un soneto, sin acotación, solamente con su parlamento poético. El soneto es escuchado por los demás personajes que están en escena y así lo confirman sus respectivos papeles: por la Dama/Doctor en cuyo papel se lee «*Fala o Marujo e o Poeta diz o soneto e acaba-se tudo*» (Habla el marinero y el Poeta dice el soneto y se acaba todo), y por el mismo Marinero que, según su papel, «*Ouve o soneto e acaba-se tudo*» (Escucha el soneto y se acaba todo). ¿Qué hace el editor? ¿Cuál de las acotaciones debe elegir? ¿Mantiene las dos? El resultado sería este:

DAMA O acto se finaliza
já que mais não pode ser;
eu, meu santo, de dizer
acabei.

Fala o Marujo e o Poeta diz o soneto e acaba-se tudo.

MARUJO Já di livante ouvirei
um sonete soberano
depois largo todo o pano
e navego.

Ouve o soneto e acaba-se tudo.

POETA Aqui, nobres ouvintes, se termina,
acaba e finaliza este festejo
que a António se consagra por desejo
da devoção mais régia e peregrina.
etc.

Fim. (ANTT, RMC, 2309)¹⁶

En esto estoy ahora mismo trabajando con mis alumnos de doctorado, sin haber decidido todavía.

En 1768 el gobierno ilustrado modernizó el país tras el terremoto de 1755. Una de las reformas creó la Real Mesa Censoria, una institución que tenía la función de censurar los textos y los espectáculos, atribuyendo licencias, denegando peticiones o, muchas veces, imponiendo modificaciones a los originales presentados. Hace poco tiempo, un par de años, tuve la oportunidad de coordinar un proyecto sobre censura y teatro en el siglo XVIII portugués (<http://www.teatroproibido.ulisboa.pt>) y me encontré con sorpresas muy agradables: se conservaban en los fondos de dicha institución los manuscritos y algunos impresos que por alguna razón no habían sido devueltos a los autores o a quienes los habían sometido a apreciación. Extrañamente, uno de los criterios más aplicados en las censuras era de orden estético. Es muy frecuente prohibir comedias por razones de estructura narrativa, de inverosimilitud de acciones o personajes, o incluso por cuestiones ortográficas. Los criterios son más

¹⁶ 'DAMA: El acto se finaliza | ya que más no puede ser; | yo, mi santo, de decir | acabaré. *Habla el Marinero y el Poeta dice el soneto y se acaba todo.* MARINERO: Ya de levante oiré | un sonete soberano | después suelto todo el paño | y navego. Oescucha el soneto y se acaba todo. POETA: Aquí, nobles oyentes, se termina, | acaba y finaliza este festejo | que a Antonio se consagra por deseo | de devoción más regia y pelegrina. Etc. *Fin*'.

rigurosos para los textos destinados a la imprenta que para los destinados a los tablados. Eso mismo se lee en la autorización para la representación de la comedia *El mancebo irresoluto*, fechada del 1772:

A comédia intitulada *O mancebo irresoluto* não tem coisa que a recomende, antes muito que a faça julgar uma peça cheia de defeitos essenciais. Porém, como a licença que se pede é somente para se representar e ela não envolve indecência, nem escândalo, sou de parecer que se deixe executar no teatro (ANTT, RMC, cx. 8, 23-1)¹⁷

Cuando diez años más tarde se solicita permiso para la impresión, se hace con una nueva versión y la petición es igualmente aprobada. La obra se imprime con algunos pequeñísimos cambios: «comedia nueva» en vez de «nueva comedia» y sin nombre de autor, lo que era práctica común. Pero podemos ahora saber quién es el autor. Se trata de António José de Paula, quien a finales de siglo, organizó su obra dramática en varios tomos manuscritos, de los que se conocen solamente dos volúmenes, ubicados hoy en la Biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. Lo curioso es que para sus *opera omnia* él elige la versión que creo fue la de la representación y no la impresa, un poco inexplicablemente, pues hay profundos cambios textuales, escenas enteras que no están en la primera versión, pero de las cuales el autor prescinde cuando prepara sus obras, entre otras cosas, el título de la comedia, que reduce a *El irresoluto*.

La versión que escoge, sin embargo, abona la teoría que dice que la versión para la escena tiene muchísimas más acotaciones que las destinadas únicamente a la lectura. Cuando en cierto pasaje Arnolfo le quita un retrato de las manos a Zulmira, el impreso registra una acotación mínima: «*Tira-lho*» (Se lo quita), y el manuscrito autógrafo indica más detalladamente «*Tirando o retrato da mão a Zulmira, a qual faz repugnância, e ele quanto que o tem o guarda*» (Quitando el retrato de la mano de Zulmira, la cual hace un gesto de repugnancia, y él en cuanto lo tiene, se lo guarda).

El editor moderno ¿qué texto base elegirá? Si el objetivo es acercarse a la última voluntad de un autor, quizá esta coincida con su primera voluntad, pues al parecer, rechazó el texto impreso. Hay que tener siempre en cuenta los propósitos y opciones del editor que edita textos teatrales, que alternan entre la Literatura y la Historia del Espectáculo. Los dos son válidos, mas cada uno sirve mejor a distintos fines.

El teatro de la segunda mitad del siglo XVIII en Portugal está casi todo por estudiar y todo por publicar. Lo estoy intentando hacer con mis

17 'La comedia intitulada *El mancebo irresoluto* no tiene cosa que la recomiende, antes bien, mucho que la haga juzgar una pieza llena de defectos esenciales. No obstante, como la licencia que se pide es solamente para representarse y ella no contiene indecencia, ni escándalo, soy del parecer que se deje que se represente en el teatro'.

alumnos de Crítica Textual y de Estudios de Teatro. Hemos empezado por los prohibidos integralmente y vamos averiguando algunos criterios que determinan las decisiones, como comenté antes.

Presento un último ejemplo de didascalia inicial que cambia autor y género. En el mismo año de 1794 aparecen en Lisboa dos traducciones distintas de las partes del ciclo de *Federico de Prusia*, de Luciano Francisco Comella: una por António José de Paula y otra por don Félix Moreno de Monroy, cuyas ediciones ostentan solamente las iniciales de los nombres de sus respectivos traductores.

Se conocían los textos impresos, mencionados de vez en cuando, sobre todo en textos comparatistas de traducción. Lo curioso es que del texto del abreviado autor D.F.M. de M. se encontró el original sometido a la comisión de censura, y los cambios y la intervención censoria se dan justamente en las indicaciones didascálicas del paratexto identificador: de «drama en 3 actos» se pasa a «comedia nueva», de «personas que hablan» se pasa primero a «Actores» y luego a «Interlocutores», que es la forma final; se elimina la referencia a traducción, corrección y enmienda, y se reduce el nombre del traductor a iniciales y se le hace pasar por autor.

Podríamos pensar que son decisiones del impresor, toda vez que aparentemente no hay motivos para esconder la identidad del autor y proceder al cambio de género. Creo que algunas lo podrán ser, pero siguiendo la eliminación propuesta por el tribunal. Sin embargo, otras intervenciones en el manuscrito dan cuenta de la aplicación del criterio ortográfico, muy observado por los censores de la Real Mesa Censoria, expreso en la resolución que concede la licencia de impresión: «Imprímase una vez enmendada la ortografía y vuelva para comprobarse». Una vez más, pregunto: a la hora de editar modernamente la traducción o las traducciones portuguesas de Comella, ¿qué textos elegir?

6 El público como editor

El último caso que examinaré es el de una inmensa acotación que corresponde a todo un acto, o, por lo menos, a una escena. Se trata de una indicación para la puesta en escena de uno de los pocos mitos portugueses que sobrepasó fronteras: la trágica muerte de Inés de Castro, que dio origen a las primeras tragedias de asunto ibérico. A lo largo de los siglos hubo diversas versiones basadas ya en la *Castro* de Antonio Ferreira, ya en la tragedia de Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, donde hay una tímida coronación de la reina muerta. A finales del siglo XVIII se intentó renovar el mito con tragedias provenientes de las arcadias. Una de ellas, escrita en 1798 por João Baptista Gomes Júnior, llevó el título de *Nova Castro* - 'la nueva Castro' - y conoció sucesivas ediciones a partir de 1803. En todas las primeras, el texto termina en la escena 10.^a

del quinto acto, tras la muerte de la protagonista, con la palabra «FIM» en letras mayúsculas.

Pero a partir de la quinta edición, de 1830, la tragedia surge «correcta de muitos erros e aumentada com a brillante cena da COROAÇÃO» (corregida de muchos errores y aumentada con la brillante escena de la CORONACIÓN), así, en caja alta. Y de hecho, además de la acotación que describe la «magnífica sala com docel e cadeira de espaldar no meio do teatro, em a qual está dona Inês sentada y em lugar competente e magnífico uma coroa» (magnífica sala con dosel y silla con respaldo en el medio del teatro en la cual está dueña Inés sentada y en lugar apropiado y magnífico una corona), a lo cual sigue la macabra escena de la coronación del cadáver y el besamanos al esqueleto por parte de los nobles.

La adición de la escena fue escrupulosa. El editor se sintió obligado a una declaración pública que justificase semejante añadidura, haciendo imprimir una nota:

A lembrança de que muitas pessoas desejam ver no fim daquela ótima tragédia uma Coroação fez com que imprimisse esta, apesar da falta de unidade que há, o que forma um erro dramático que o seu autor não desculpava se existisse. (Júnior 1830, 81)¹⁸

Es un ejemplo típico de cómo la tradición del espectáculo consignó la escena, imponiéndola en la tradición editorial. Hasta hoy se edita así. Al parecer, las notas todo lo resuelven.

Bibliografía

- Álvares, Afonso (s.d.). *Auto de São Vicente*. s.l.: s.n.
- Berardinelli, Cleonice; Menegaz, Ronaldo (1968). *Autos de Antônio Ribeiro Chiado* (Autos e Práticas). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura.
- Camões, Luís (1645). *Rimas*. Lisboa: Paulo Craesbeeck.
- Chiado, Antônio Ribeiro (s.d.). *Auto das Regateiras*. [Lisboa]: Germão Galhardo.
- Júnior, João Baptista Gomes (1830). *Nova Castro*. Lisboa: Impressão Régia.
- Lanciani, Giulia (1970). *Auto das Regateiras, de Antônio Ribeiro Chiado*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Miranda, Francisco de Sá de (1560). *Comédia dos Vilhalpandos*. Coimbra: António de Maris.

18 'El conocimiento de que muchas personas desean ver al final de aquella óptima tragedia una Coronación hizo que se imprimiera esta, a pesar de su falta de unidad, lo cual supone un error dramático, que su autor no disculparía si existiese'.

- Miranda, Francisco de Sá de (1930). *Comédia dos Vilhalpandos conforme a edição de 1560*. Ed. de A.J. Lopes da Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade. Col. Biblioteca de Escritores Portugueses - Série A.
- Miranda, Francisco de Sá de (1937). *Obras Completas*. Ed. de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa.
- Miranda, Francisco de Sá de (1989). *Poesia e Teatro*. Ed. de Silvério Augusto Benedito. Lisboa: Ulisseia.
- Osório Mateus (dir.) (1983). *Autos de António Ribeiro Chiado (Natural Invenção, Oito Feguras, Regateiras, Compadres)*. Lisboa: Teatro da Cantina Velha.
- Pimentel, Alberto (1889). *Obras do poeta Chiado*. Lisboa: Empresa Literária de Lisboa.
- Vicente, Gil [1523]. *Auto de Inês Pereira*. s.l.: s.n.
- Vicente, Gil (1562). *Compilação de todas las obras de Gil Vicente*. Lisboa: João Álvares.

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Acotaciones en las adaptaciones neerlandesas de las comedias de Lope de Vega

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel, Suisse)

Abstract This article examines a corpus of plays by Lope de Vega translated to Dutch during the 17th century, analysing how they use stage directions and what this use reveals about the function of the printed texts in which they appear. We will work with a corpus of 19 plays. After an introduction on Dutch theatre books, we will examine different kinds of stage directions, *lato* and *stricto sensu*. *Lato sensu*, we will focus on genre definitions in the front page (comedy, tragedy, tragicomedy, etc.), on the engravings and mottoes, and on data on authors, adapters, first staging, and reeditions. *Stricto sensu*, we will study the lists of *dramatis personae* and stage directions. For this detailed, qualitative study, we will focus on a corpus of two adaptations of palace plays by Lope: *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*, 1646) and *El cuerdo loco* (*Voozigtige dolheit*, 1649).

Sumario 1 Planteamiento. – 2 Los impresos teatrales en la Holanda del *Gouden Eeuw*. – 3 Indicaciones genéricas. – 4 Babuinos y lemas. – 5 Autores, adaptadores, primera representación, reediciones. – 6 Paratextos. – 7 *Dramatis personae*. – 8 Acotaciones en el texto. – 9 Conclusiones.

Keywords Lope de Vega. Stage directions. Dutch adaptations. Onstage.

1 Planteamiento

El teatro español tuvo una gran importancia en la Holanda del siglo XVII, como han demostrado estudiosos como Leonor Álvarez Francés (2013a; 2013b; 2014), Kim Jautze, Álvarez Francés y Frans R.E. Blom (2016), Blom y Olga van Marion (2017), y Yolanda Rodríguez Pérez (2016). Sus trabajos relacionan este fenómeno con una de las consecuencias de la apertura, en 1637, del nuevo teatro público de Ámsterdam, el Schouwburg de Jacob van Kampen. Este teatro de modelo mixto¹ reemplazó los espectáculos amateurs de las antiguas academias o ‘cámaras de retórica’ (*Rederijkerskamers*) de la ciudad (Hogendoorn 1993, 356)² y tuvo un éxito que provocó una demanda de obras

1 Sobre los modelos del Schouwburg, clásicos, italianos, franceses o incluso ingleses, véase Hogendoorn 1993, 356-7.

2 Sobre estas cámaras de retórica de las Provincias Unidas, véase van Dixhoorn 2009. Sobre las características del Schouwburg de van Campen, véase el clásico estudio de Albach (1970)

teatrales sin precedentes en la historia amstelodama. La crítica tradicional sostenía que los dramaturgos holandeses³ fueron capaces de alimentarla durante la primera mitad del siglo, aunque recurriendo ocasionalmente a obras francesas o españolas, pero afirman que en la segunda mitad del siglo XVII este teatro profesional hizo necesario importar grandes cantidades de obras (alrededor del 65%) y que la mayoría eran francesas, aunque también había muchas inglesas y alemanas (Hogendoorn 1993, 339). Sin embargo, los estudiosos arriba citados demuestran que la principal fuente de obras para el teatro holandés del *Gouden Eeuw* (Siglo de Oro) fue la comedia nueva, y en particular Lope de Vega, que se revela como el dramaturgo más popular del siglo y el más influyente en la vida del Schouwburg.⁴ Los datos hacen ver que el teatro español fue importantísimo desde los años treinta, con un pico de popularidad entre 1656 y 1658, y que fue esencial para asegurar el éxito del Schouwburg (Jauke, Álvarez Francés, Blom 2016, 13). Un gráfico de los estudiosos citados (Jauke, Álvarez Francés, Blom 2016, 16) representa la popularidad comparativa de los autores más celebrados, según número de representaciones, entre los años de 1638 y 1672:

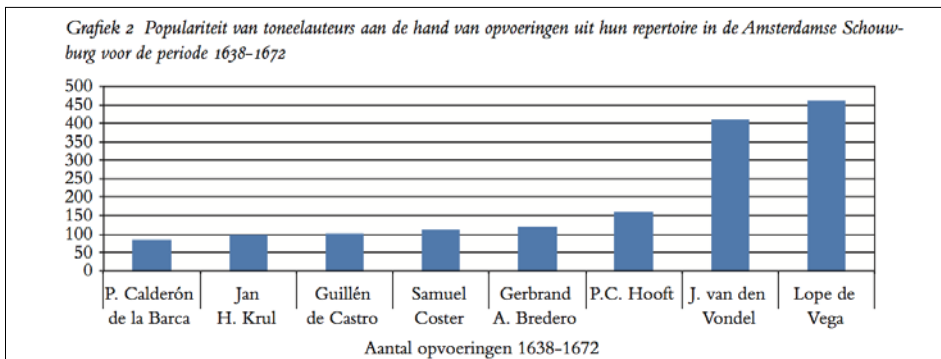


Gráfico 1. Número de representaciones en el Schouwburg entre 1638 y 1672 (Jauke, Álvarez Francés, Blom 2016, 16)

y, sobre todo, Hummelen 1996. Sobre el nuevo Schouwburg, reformado en 1665 para dar cabida a juegos de perspectiva a la italiana, véase Amir 1996.

3 A lo largo de este trabajo usaremos indistintamente los adjetivos ‘holandés’ y ‘neerlandés’, en aras de la *variatio*. No obstante, el término más apropiado es ‘neerlandés’, que hace alusión a los originarios de los Países Bajos y su lengua. ‘Holandés’ también se usa, *pars pro toto*, para referirse a esa realidad, pero propiamente alude a la región de Holanda, antigua provincia de las Provincias Unidas y hoy dividida en Noord-Holland y Zuid-Holland.

4 Estos datos contradicen la opinión de críticos como Smits-Veldt (1996, 204), para quien fue el holandés Vondel el dramaturgo más importante en este teatro.

Según la base de datos *Onstage*,⁵ las comedias de Lope que fueron traducidas al holandés y representadas en el Schouwburg son las siguientes, ordenadas por la fecha de su primera representación en el célebre teatro público amstelodamo:

1. *El perseguido* (*Cassandra en Karel Baldeus*, 20 de enero de 1642)
2. *La escolástica celosa* (*De jaloerse studenten*, 8 de diciembre de 1644)
3. *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*, 13 de marzo de 1645)
4. *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*, 3 de mayo de 1646)
5. *La fuerza lastimosa* (*De beklaagelycke dwangh*, 30 de marzo de 1648)
6. *El cuerdo loco* (*Voorzigtige dolheit*, 25 de enero de 1649)
7. *Si no vieran las mujeres* (*Den geheymen minaar*, 18 de enero de 1655)
8. *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* (*Kosroës*, 23 de marzo de 1656)
9. *La firmeza en la desdicha* (*Stantvastigheid in't ongeluk*, 27 de abril de 1656)
10. *La amistad pagada* (*Den grooten Kurieen, of Spaanschen bergsman*, 24 de septiembre de 1657)
11. *El molino* (*Hertoginne Celia en grave Prospero*, 14 de octubre de 1658)
12. *La hermosa Ester* (*Hester, oft Verlossing der jooden*, 9 de junio de 1659)
13. *La locura por la honra* (*De dolheyt om de eer*, 30 de mayo de 1661)
14. *La reina Juana de Nápoles* (*Joanna koningin van Napels, of Den trotzen dwinger*, 17 de enero de 1664)
15. *La batalla del honor* (*Den dullen ammirael, of Stryt om d'eer*, 18 de agosto de 1670)
16. *El mayor imposible* (*De malle wedding of gierige Gerard*, 13 de julio de 1671)
17. *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde, en trouw van Rugero prins van Navarren*, 1674)
18. *Los locos de Valencia* (*Min in't lazarus-huys*, 29 de mayo de 1683)
19. *Guardar y guardarse* (*Don Felix de Mendoza, of De verwarde argwaan*, 12 de marzo de 1708)

Según la misma base de datos, estas obras solían estrenarse en enero o marzo, en una temporada teatral que comenzaba tradicionalmente tras la feria de septiembre:

⁵ *Onstage* (<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/>) es una base de datos acerca de las representaciones llevadas a cabo en el teatro público de Amsterdam (Schouwburg) entre 1637 y 1772.

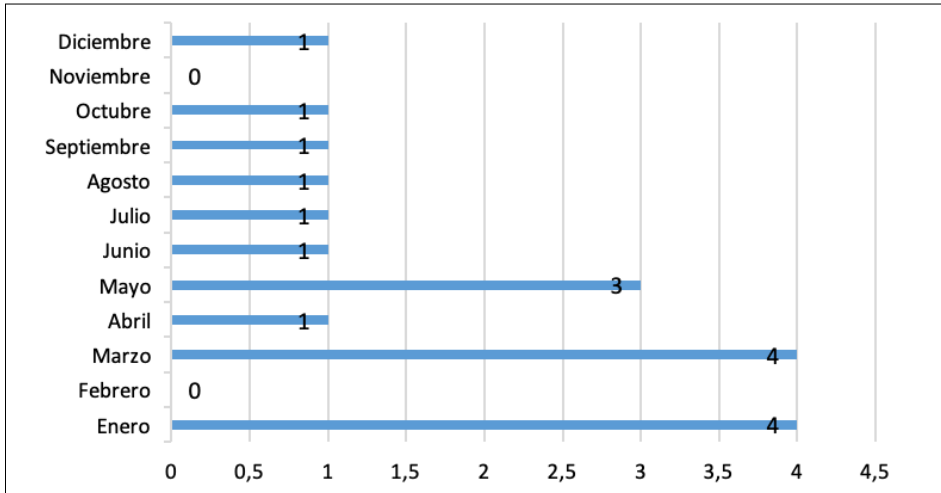


Gráfico 2. Estrenos lopescos por mes

La intención de nuestro artículo es examinar el conjunto de comedias lopescas adaptadas al neerlandés para estudiar, concretamente, cómo emplean las acotaciones y qué nos dice este uso sobre la función de los textos impresos en que aparecen. Para ello trabajaremos con el corpus de 19 comedias lopescas que recoge *Onstage* y que nos servirá para un acercamiento tanto cualitativo como cuantitativo a estos textos. Concretamente, y tras una pequeña introducción a los impresos teatrales neerlandeses, nos fijaremos en diversos tipos de acotaciones, entendiendo la categoría tanto *lato* como *stricto sensu*. *Lato sensu*, nos fijaremos en las precisiones genéricas que aparecen en las portadas de los volúmenes (comedia, tragedia, tragicomedia...). Además, analizaremos los grabados y lemas de las mismas, y los datos que contienen acerca de autores, adaptadores, primera representación de la obra y reediciones. Luego pasaremos a las acotaciones *stricto sensu*, es decir, a las listas de *dramatis personae* y a las acotaciones en el texto. Para estudiarlas nos fijaremos en un corpus más reducido y homogéneo de dos adaptaciones de comedias palatinas lopescas de 1646 y 1649: *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*) y *El cuerdo loco* (*Voorzigtige dolheit*).

2 Los impresos teatrales en la Holanda del *Gouden Eeuw*

En su célebre reflexión sobre el teatro impreso de los siglos XVI y XVII, Roger Chartier recoge una distinción de la helenista Florence Dupont (1994) para deslindar dos tipos de textos, o más bien dos maneras de entender los textos: el texto como monumento o el texto como evento, es decir, como algo inmutable y permanente o como algo fluido y cambiante (Chartier 1999, 7). Son conceptos íntimamente ligados a la oposición entre oralidad y lectoescritura que Chartier aplica al mundo del teatro, explicando con ellos la disputa acerca de la normativa clásica que dominó esta época: los partidarios de ver el teatro como un texto escrito, como un monumento, se indignaban porque las obras no siguieran las reglas aristotélicas; frente a ellos, los que lo concebían como un espectáculo, como una representación, contestaban que lo esencial no era la normatividad de una pieza, sino el efecto que producía en el público (Chartier 1999, 8-9). Como Dupont, Chartier propone tener en cuenta que durante gran parte de la Edad Moderna las obras teatrales impresas eran formas mudas de oralidad con las que los impresores trataban siempre de evocar la representación. Su afán era reducir la distancia entre las tablas y la página usando, por ejemplo, imágenes que ayudaban a imaginar el espectáculo, acotaciones o puntuación que sirviera para enunciar los versos (1999, 10, 29-30). Pese a ello, Chartier destaca que en toda Europa hubo gran reticencia a imprimir obras de teatro y que, además, los editores solían prodigar en ellas fórmulas retóricas sobre el estigma de la imprenta (1999, 51).

Por desgracia, el estudio de Chartier no considera el caso holandés, que parece ofrecer una excepción de interés. Y es que la Holanda de la *Gouden Eeuw* era especial. Para empezar, las Provincias Unidas fueron la única región europea que no sufrió una larga crisis durante el siglo XVII, sino una deslumbrante prosperidad. Además, Ámsterdam se convirtió durante esta época en un centro editor de primera línea, en un emporio de impresión y venta de libros. Estas dos peculiaridades pueden contribuir a explicar dos anomalías en la transmisión de textos teatrales: en primer lugar, que los holandeses no experimentaron la reticencia a imprimir que nota Chartier;⁶ en segundo lugar, que consumían los impresos teatrales de modo marcadamente diverso al de otros países europeos, algo tal vez esperable en un país en el que, durante el siglo XVII, la palabra impresa desplazó al teatro como medio de comunicación intelectual para una gran parte de la población (van Dixhoorn 2009, 226, 265). Es sabido que en la España áurea – y el caso no es diferente en Inglaterra – el verdadero valor económico de una obra teatral estaba en la representación, que se

6 Sí que encontramos, sin embargo, impresores que reconocen que el texto es solo una mínima parte del espectáculo, como explicaba Lodewijk Meyer en el prólogo a su *Tieranny van Eigenbaat* (1679) (Veldhorst 2004, 19).

pagaba muy bien, y no en la impresión, que solo reportaba una porción de los beneficios del espectáculo. Por ello, en estos países las obras solo se imprimían cuando los autores de comedias consideraban que habían agotado la vida escénica de la pieza ante un público ansioso de novedades.

Sin embargo, el auditorio amstelodamo parece diferente. En primer lugar, las obras tienen una vida escénica matusalénica y se representaban decenas y decenas de veces en el mismo teatro, el Schouwburg de Ámsterdam.⁷ El caso más célebre es el de la tragedia que inauguró el edificio, *Gijsbrecht van Aemstel* (1637), de Joost van den Vondel, que se estrenó el 3 de enero de 1638 y que se mantuvo casi consecutivamente en escena durante años, hasta el 16 de enero de 1769 (*Onstage*).⁸ Pero *Gijsbrecht van Aemstel* no es tan excepcional como podría pensarse, como demuestra una obra como *Gedwongen vrient*, la adaptación holandesa de *El amigo por la fuerza*: esta pieza se representó 98 veces, entre el 3 de mayo de 1646 y el 23 de noviembre de 1744 (*Onstage*). En segundo lugar, los holandeses también parecen haber tenido una actitud especial hacia los impresos teatrales. No solamente nos encontramos con que los editores no esperaban a que pasaran años desde el estreno para dar las obras dramáticas a imprenta, sino con que estos impresos se vendían en el propio Schouwburg, donde los distribuían el poeta y sus amigos para obtener un beneficio añadido (Worp 1920, 127).⁹ Es más, y para retomar la oposición de Chartier, parece que, aunque muchos reconocían que el texto era solo una parte del espectáculo (Veldhorst 2004, 20), la Holanda áurea estaba llena de monumentalistas. Al menos es lo que sugiere una noticia tardía de lo ocurrido en una representación de la adaptación neerlandesa de *El mayor imposible* (*De malle wedding*): al parecer, era costumbre que algunos espectadores acudieran a la representación pertrechados de sus copias impresas, que las consultaran durante el espectáculo y que abuchearan a los actores que se desviaban del texto,¹⁰ lo que, según un anónimo reseñista de 1774, provocó que en 1750 el actor de *De malle wedding* justificara su dicción aduciendo que su copia contenía una errata

7 Oleza (2017, 24) recuerda que también en el teatro inglés algunos mataban el tiempo mientras esperaba que comenzara la representación leyendo libros, entre otros impresos teatrales, que compraban allí mismo.

8 Sobre la primera representación del *Gijsbrecht* y la tradición que inauguró, véase Smits-Veldt 1996.

9 Hanou (1996, 307) explica que durante las representaciones se vendía de todo, desde libros hasta golosinas. Sobre la impresión de obras teatrales en época previa, véase Coigneau 2001 para la época medieval, y van Dixhoorn 2009, 2008, y van Herk 2012, 123-5 para los textos de los miembros de las cámaras de retórica (*rederijkers*). Por otra parte, para la impresión de obras dramáticas con música - incluso con partituras -, véase Veldhorst 2004, 14.

10 Sobre el (muy festivo) comportamiento del público del Schouwburg durante los siglos XVII y XVIII, véase Hanou (1996), que trae noticias acerca de cómo los grupos de poetas podían interrumpir la obra (1996, 307).

(Hogendoorn 1993, 459). El que el actor contestara a sus detractores es excepcional, pero no el que los textos dramáticos funcionaran como una especie de programas de mano, costumbre muy atestiguada en el teatro holandés (Veldhorst 2004, 203). Son prácticas realmente excepcionales en la Europa de la época que auguran un comportamiento peculiar de las acotaciones en los textos neerlandeses, que en todo caso deberán funcionar de modo muy diferente a las españolas.

3 Indicaciones genéricas

Para estudiar las acotaciones de los textos neerlandeses que hemos consultado conviene comenzar por las portadas de los volúmenes, pues en ellas aparece ya la primera indicación sobre cómo interpretar el texto, es decir, la primera acotación *lato sensu*. En efecto, estas portadas proporcionan caracterizaciones genéricas que insertan las obras en un subgénero y tono determinado.

Encontramos una ya en una de las primeras obras de nuestro corpus, *La escolástica celosa*. Esta comedia se representó en el Schouwburg en 1646, pero su existencia es muy anterior a la inauguración del teatro, pues fue una de las primeras obras españolas en ser adaptadas en verso neerlandés. Ya en 1617, Theodoor Rodenburgh la transformó en *Jaloersche studenten* (es decir, 'Jaloerse studentin', o 'La estudiante celosa'). La portada de la primera edición del libro indica, bajo el título de la pieza: «bly-eyndende spel» (obra de final feliz, comedia), marbete que se escapa de las categorías aristotélicas al fijarse en la naturaleza del final de la obra, y no en los efectos de la misma ni en su decoro, y que volveremos a encontrar en la reedición de 1644 y en obras posteriores. Concretamente, dos obras más son definidas de este modo: *El molino (Hertoginne Celia en grave Prospero)* y *La batalla del honor (Den dullen ammirael of Stryt om d'eer)*.

De ellas podemos destacar *El molino (Hertoginne Celia en grave Prospero)*, por ser una obra que tiene un recorrido semejante a *Jaloersche studenten*. Como esta comedia, la versión neerlandesa de *El molino* fue compuesta por Theodoor Rodenburgh para una cámara de retórica. Luego, una vez abierto el Schouwburg de van Campen, la obra pasó a formar parte del repertorio del teatro público de Ámsterdam. *Onstage* nos indica que *Hertoginne Celia en grave Prospero* fue representada en 19 ocasiones entre el 14 de octubre de 1658 y el 30 de junio de 1678, y que tuvo cuatro ediciones (1617, 1629, 1645 y 1666). En todas encontramos una portada con la indicación genérica «bly-eynde-spel» (cf. fig. 2).

Otras obras se inclinan por categorías en principio más cercanas a las aristotélicas, o al menos más vagas que «bly-eynde-spel». Es el caso de «bly-spel» (obra feliz, comedia), marbete que define cuatro obras del corpus: *Si no vieran las mujeres (Den geheymen minaar)*, *El mayor imposible (De malle*

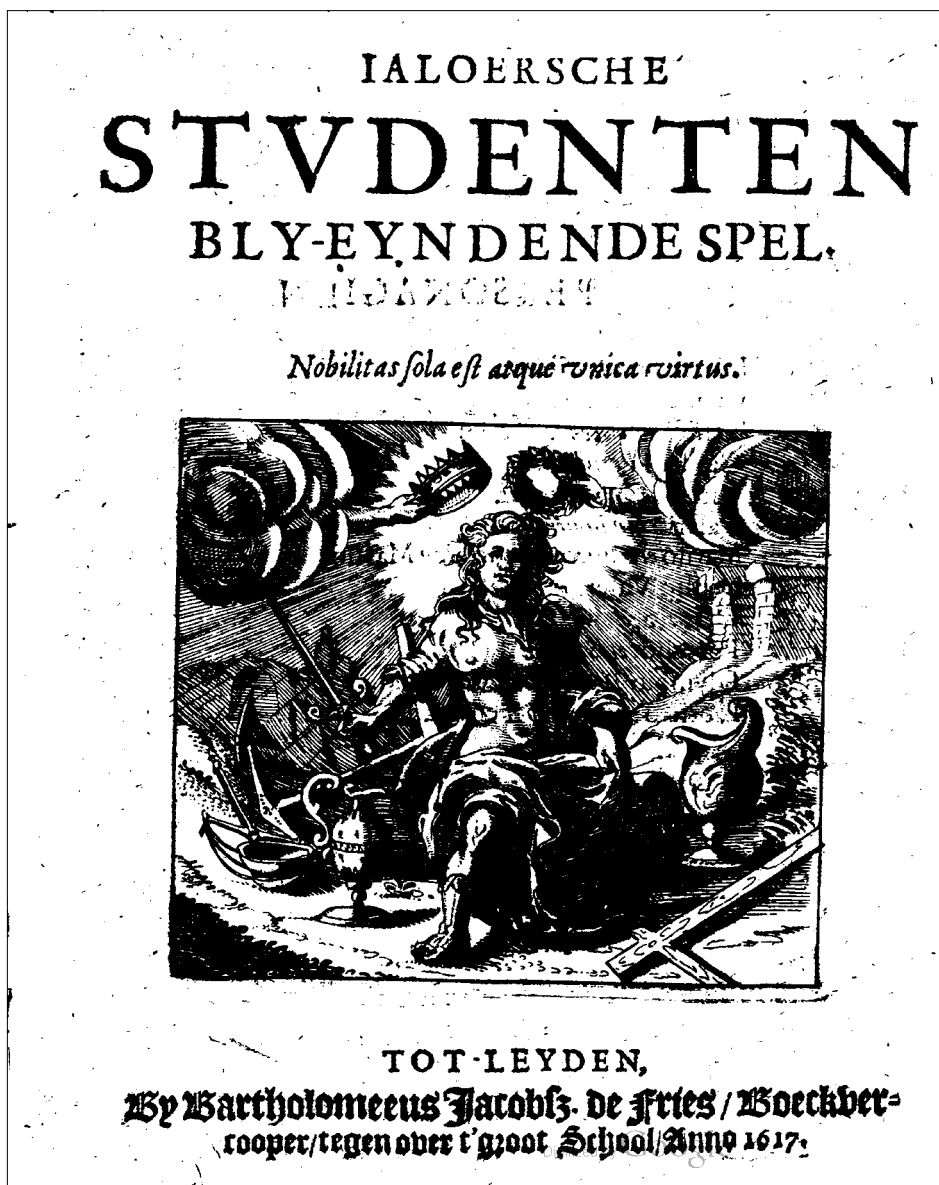


Figura 1. *Jaloersche studenten* (1617). Portada

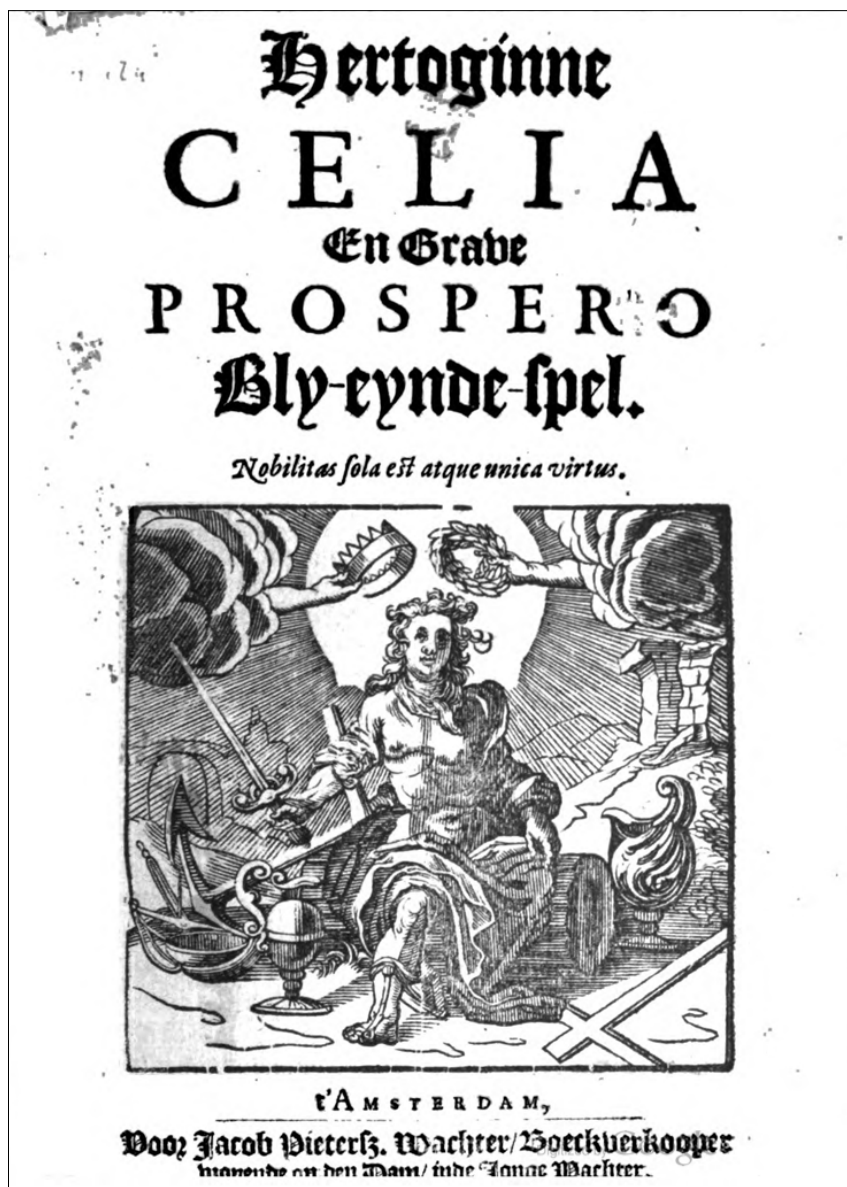


Figura 2. *Hertoginne Celia en Grave Prospero* (1617). Portada

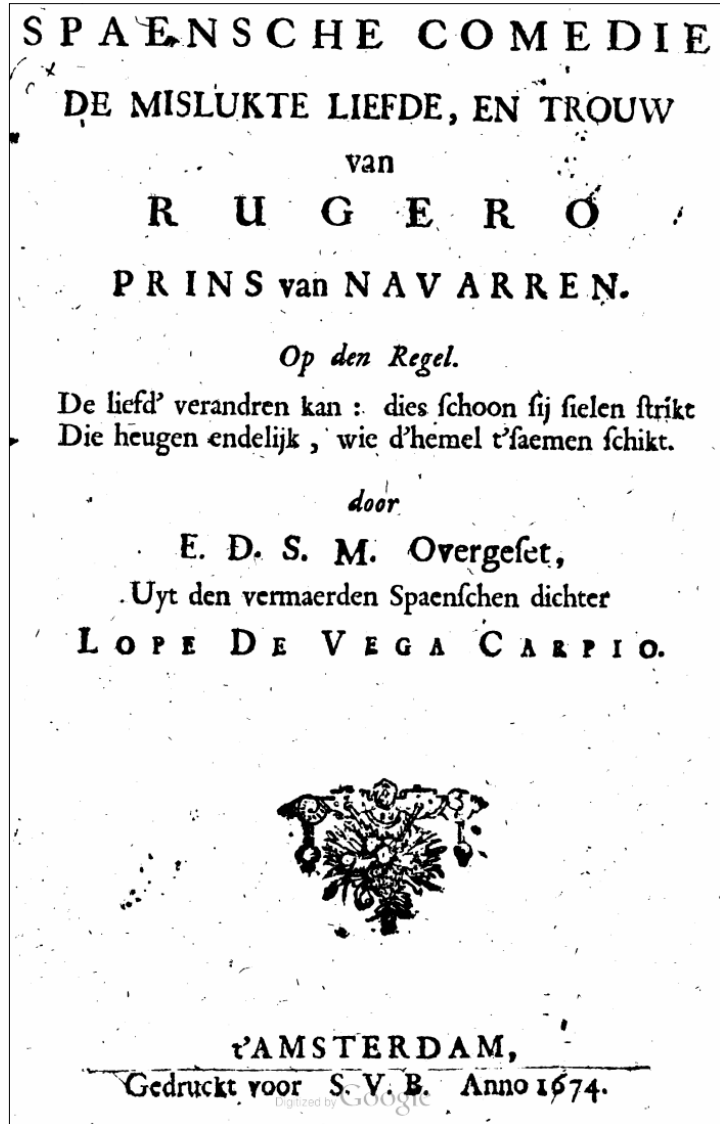


Figura 3. *Spaensche comedie* (1674).
Portada

wedding of gierige Gerard), *Los locos de Valencia* (Min in't lazarus-huys) y *Guardar y guardarse* (*Don Felix de Mendoza of De verwarde argwaan*). Más interesante es la etiqueta que presenta *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde en trouw van Rugero prins van Navarren*), que el impreso define como «Spaensche comedie» (comedia española). En este caso, no es

posible precisar si el adaptador, E.D. S.M., usa el adjetivo como mero indicio geográfico o si tiene para él valor genérico y quiere decir, pues, que la comedia española es un tipo de comedia. El prólogo del impresor no aclara la cuestión, pues, aunque precisa que la pieza se representó en Amberes 13 o 14 años antes, y aunque especifica que el autor es Lope, también mencionado en la portada, no comenta nada sobre el género de la obra.

Mucho más explícita es la denominación de «treurspel» (obra triste, tragedia) que encontramos en otro grupo de comedias, concretamente cinco: *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*), *La fuerza lastimosa* (*De beklaagelycke dwangh*), *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* (*Kosroès*), *La amistad pagada* (*Den grooten Kurieen of Spaanschen bergsman*) y *La hermosa Ester* (*Hester oft Verlossing der jooden*). En tres de ellas este marbete modifica uno anterior (tragicomedia), o se añade a un título que no especificaba subgénero. Es lo que ocurre en los casos de *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*), *La fuerza lastimosa* (*De beklaagelycke dwangh*) y *La hermosa Ester* (*Hester oft Verlossing der jooden*). Resulta difícil precisar si estos cambios respondían a un afán normativo creciente según avanzaba el siglo XVIII, pues los casos no son suficientes para afirmarlo, ni siguen una línea precisa.

Es lo que ocurre con *Gedwongen vrient* (1646), obra que fue uno de los mayores éxitos del siglo, pues se representó nada menos que 98 veces entre el 3 de mayo de 1646 y el 23 de noviembre de 1744 y cuenta con doce ediciones (*Onstage*). La primera la hace en Ámsterdam Jan van Hilten, impresor y librero muerto en 1655 (Dahl 1939, 173). En la portada no aparece ninguna indicación genérica. Estas se encuentran por primera vez en la edición de 1743 (Amsterdam, I. Duim): «treurspel» (obra triste, tragedia). Sin embargo, desaparecen en la siguiente edición, que es la de Maastricht: *Gedwongen vrindt oft standvastige liefde van de man-moedige Luzinda [...] tot Astolpho [...] ten toneel gestelt door de liefhebbers der kamer binnen Hasselt genaemt de Roode Roose, [...] op den 22. september 1760* (Maestricht, J. Lekens, 1760). Como indica el título, esta adaptación fue obra de los miembros de una cámara de retórica limburguesa, «De Roode Roos», en Hasselt, pero pese a ofrecer estos detalles la portada no precisa el género de la pieza. Tampoco aclara las cosas la también exitosísima *La fuerza lastimosa*, que Isaac Vos transformó en *De beklaagelycke dwangh*. La obra fue representada 158 veces en el Schouwburg y cuenta con 15 ediciones (*Onstage*). En todas tenemos una portada con indicación genérica: en 11 de ellas se nos precisa que la obra es un «bly-eindend treurspel» (obra triste de final feliz, tragicomedia), que es el marbete que eligen las ediciones de 1648, 1655, 1660, 1661, 1669, 1677, 1694, 1700, 1707a, 1707c y 1718; en 4, sin embargo, se opta por «treurspel» (obra triste, tragedia), que prefieren las ediciones de 1707b, 1720, 1729 y 1764.¹¹

11 Véase la lista de ediciones en *Online*, s.v. «De beklaaglyke dwang».

Como hemos visto, algunos autores y editores no incluían ninguna información genérica. Es el caso de *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*), que aparece sin subtítulo en tres ediciones (1645, 1666, 1679) y como «bly-eindig treurspel» o ‘tragicomedia’ en la cuarta (1679). También vienen sin marbete algunas ediciones de *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*) y *La hermosa Ester* (*Hester oft Verlossing der jooden*), como acabamos de ver, así como *La locura por la honra* (*De dolheyt om de eer*), que no aparece jamás con especificación genérica. De modo semejante, *La firmeza en la desdicha* (*Stantvastigheid in’t ongeluk*) viene con el poco expresivo subtítulo de «toneel-spel» (obra de teatro).

Por último, conviene destacar el peculiar caso de *El cuerdo loco* (*Voorzigtige dolheit*), que fue adaptada en verso neerlandés por el atípico Joris de Wijse.¹² La comedia se representó 78 veces en el Schouwburg, entre el 25 de enero de 1649 y el 25 de septiembre de 1743, y se imprimió en 6 ocasiones (*Onstage*). La primera edición (1650) fue impresa en Ámsterdam, por van Hilten. Como de costumbre, el título de la comedia viene con indicación genérica, que en este caso es la inesperada «hof-spel» (palatina o palaciega), que muestra un interés del editor por clasificar la obra atendiendo a criterios situacionales.

En suma, en estas caracterizaciones genéricas iniciales los adaptadores holandeses se muestran bastante originales e independientes. Para empezar, llama la atención que la inmensa mayoría de las obras incluyan estos detalles sobre el texto en la misma portada. Además, resulta notable la distancia de estas categorías con respecto a las aristotélicas: ni «blijdende spel» ni «hof-spel» son fácilmente asimilables en el sistema clasicista, mientras que la caracterización mixta de obras como *La fuerza lastimosa* («bly-eindend treurspel», significativamente evitada por algunas ediciones de comienzos del siglo XVIII) es paralela a la de ‘tragicomedia’ que encontramos en otras tradiciones dramáticas del momento y que ocasionó una conocida polémica.

Estos datos pueden resumirse también con las siguientes tablas y gráficos. En ellos definimos cada obra según el marbete que aparezca en sus ediciones neerlandesas (indicamos la fecha cuando este varía) (*Onstage*) y según el que le otorga *Artelope*:¹³

12 Blom y van Marion (2017, 172) explican que de Wijse era un adaptador excepcional, pues no era un profesional ligado al Schouwburg, sino un intelectual en la órbita del *Athenaeum illustre* de Ámsterdam que trabajaba como notario.

13 La única excepción a este método es *La hermosa Ester*, que aparece originalmente como ‘tragicomedia’, subtítulo que mantenemos.

Tabla 1. Comparativa de subgéneros de las adaptaciones

Título	Subgénero	Subgénero original
1. <i>El perseguido</i> (<i>Cassandra en Karel Baldeus</i>)	treur en bly-eynde-spel	Drama palatino
2. <i>La escolástica celosa</i> (<i>De jaloeirse studenten</i>)	bly-eyndende spel	Comedia urbana
3. <i>Laura perseguida</i> (<i>Vervolgde Laura</i>)	0 (1645, 1666, 1679) y bly-eindig treurspel (1679)	Drama palatino
4. <i>El amigo por la fuerza</i> (<i>Gedwongen vriendt</i>)	0 (x, 1646, 1649, 1661, 1661, 1662, 1670, 1677, 1678, 1704, 1760), treurspel (1743)	Comedia palatina
5. <i>La fuerza lastimosa</i> (<i>De beklaagelycke dwangh</i>)	bly-eindend treurspel (1648, 1655, 1660, 1661, 1669, 1677, 1694, 1700, 1707, 1707, 1718), treurspel (1707, 1720, 1729, 1764)	Drama palatino
6. <i>El cuerdo loco</i> (<i>Voorzigtige dolheit</i>)	hof-spel	Comedia palatina
7. <i>Si no vieran las mujeres</i> (<i>Den geheymen minaar</i>)	bly-spel	Comedia palatina
8. <i>Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón</i> (<i>Kosroès</i>)	treurspel	Drama de hechos particulares
9. <i>La firmeza en la desdicha</i> (<i>Stantvastigheid in't ongeluk</i>)	tooneel-spel	Drama palatino
10. <i>La amistad pagada</i> (<i>Den grooten Kurieen of Spaanschen bergsman</i>)	treurspel	Drama de hechos famosos
11. <i>El molino</i> (<i>Hertoginne Celia en grave Prospero</i>)	bly-eynde-spel	Comedia palatina
12. <i>La hermosa Ester</i> (<i>Hester oft Verlossing der jooden</i>)	0 (1659, 1662, 1667, 1698, 1732, 1751, 1751), treurspel (1719)	Tragicomedia
13. <i>La locura por la honra</i> (<i>De dolheyt om de eer</i>)	0	Drama palatino
14. <i>La reina Juana de Nápoles</i> (<i>Joanna koningin van Napels of Den trotzen dwinger</i>)	treur-bly-eyndspel	Drama de hechos famosos
15. <i>La batalla del honor</i> (<i>Den dullen ammirael of Stryt om d'eer</i>)	bly-eynd spel	Drama palatino
16. <i>El mayor imposible</i> (<i>De malle wedding of gierige Gerard</i>)	bly-spel	Comedia palatina
17. <i>Los donaires de Matico</i> (<i>De mislukte liefde en trouw van Rugero prins van Navarren</i>)	Spaensche comedie	Comedia palatina
18. <i>Los locos de Valencia</i> (<i>Min in't lazarus-huys</i>)	bly-spel	Comedia urbana

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), 297-352

Título	Subgénero	Subgénero original
19. <i>Guardar y guardarse</i> (<i>Don Felix de Mendoza</i> <i>of De verwarde argwaan</i>)	bly-spel	Comedia palatina

Tabla 2. Subgéneros en las adaptaciones neerlandesas: tabla de frecuencia

Vacío	Toneel	Hof-spel	Spaensche comedie	Bly-spel	Bly-eyndende spel	Treur en bly-eyndende spel	Treurspel
4	1	1	1	4	3	4	5

Gráfico 3. Géneros neerlandeses

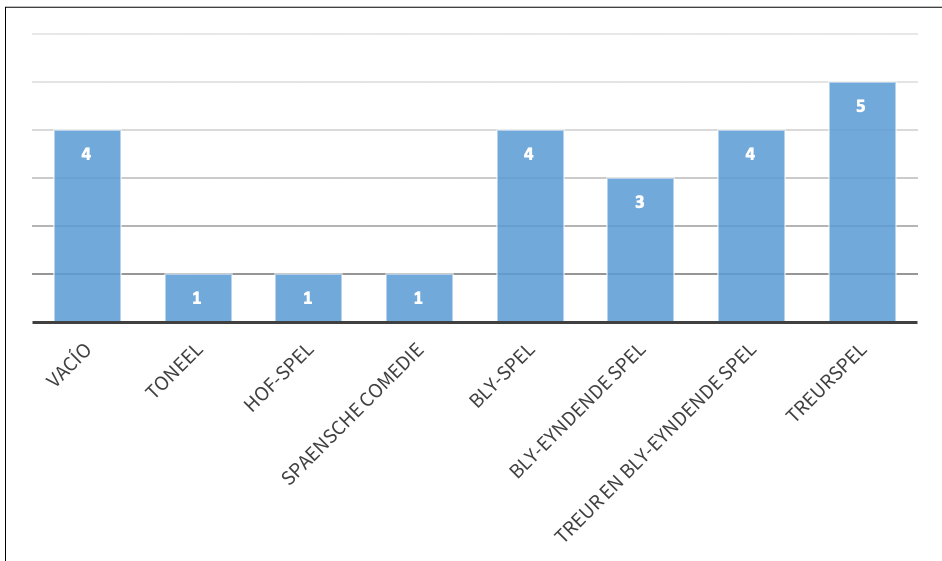
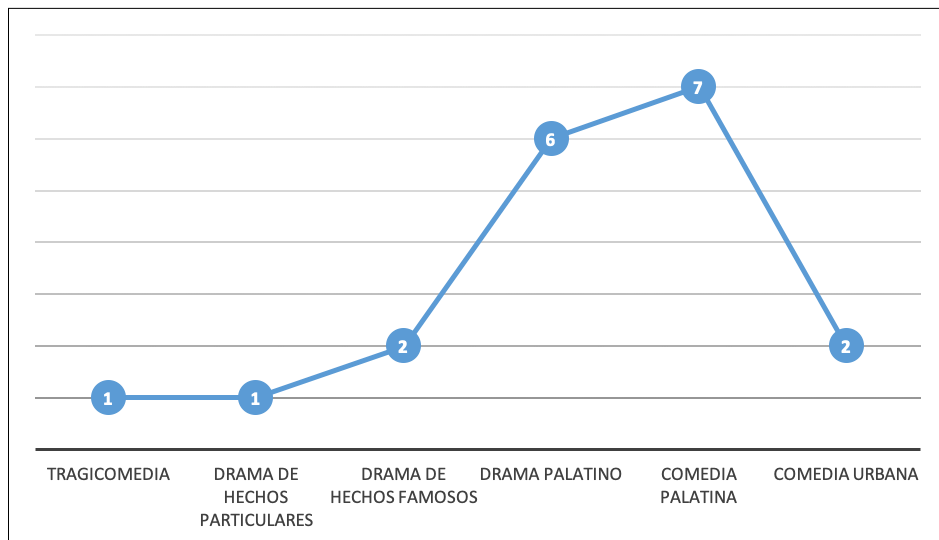


Tabla 3. Géneros españoles: tabla de frecuencia

Tragicomedia	Drama de hechos particulares	Drama de hechos famosos	Drama palatino	Comedia palatina	Comedia urbana
1	1	2	6	7	2

Gráfico 4. Géneros españoles



Esta última información nos permite además observar el dominio en el corpus de los géneros palatinos, por una parte, y de la igualdad entre géneros serios y cómicos, por otra.

4 Babuinos y lemas

Difícilmente podremos incluir otros detalles de la portada, como las ilustraciones y los lemas, en la categoría tradicional de las acotaciones. Sin embargo, vamos a comprobar que en el caso de los textos holandeses estos detalles responden, como las acotaciones, a la intención de proporcionar un contexto para que el lector prepare mentalmente la representación, o para que la recuerde, de acuerdo con la función que tenga el volumen.

El caso es que las portadas de todos los textos de nuestro corpus vienen adornadas con babuinos. En España, estos diseños corresponden habitualmente a la marca del impresor, aunque hay excepciones notables, como el centauro que utilizó Lope de Vega como una especie de logotipo

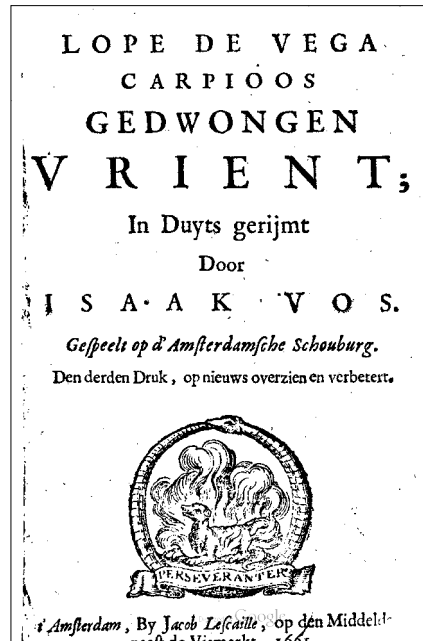


Figura 4. *Gedwongen vriendt* (1661). Portada

o identidad gráfica de su arte (Sánchez Jiménez 2016b). Sin embargo, en algunas ediciones neerlandesas las ilustraciones de portada se relacionan claramente con el adaptador o la obra en sí, más que con el impresor. Además, estos grabados de los libros holandeses suelen ir acompañados de lemas que también parecen adaptarse al texto.

Es cierto que algunas de estas ediciones traen solo calderones y carecen de lemas. Es el caso, por ejemplo, de la edición de *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde en trouw van Rugero, prins van Navarren*, Amsterdam, S.V.B., 1674), o de las ediciones de *Gedwongen vrient*: las dos impresas en 1646 carecen de lemas y babuinos relacionados con el texto, mientras que la de 1661 trae la marca y lema del impresor, Lescaille (fig. 4).

Encontramos esta marca de impresor en las ediciones de *La amistad pagada*, de 1657 y 1669, que también sacó Lescaille (figs. 5 y 6).¹⁴

En cuanto a las ediciones de *Gedwongen vrient* de 1670 y 1677, traen un babuino con una escena de batalla que podría ser la marca del taller de los Bouman, los impresores (figs. 7 y 8).

¹⁴ También aparece en otras adaptaciones lopescas impresas por Lescaille, como *La batalla del honor* (*Den dullen ammirael of stryft om d'eer*) (Amsterdam, Lescaille, 1670).

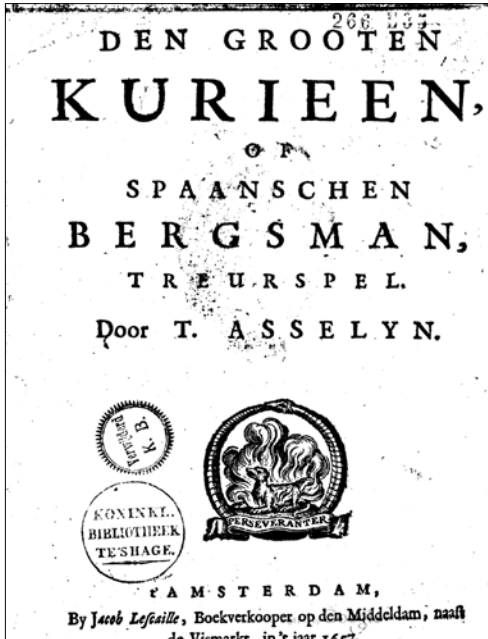


Figura 5. *Den grooten kurieen* (1657). Portada



Figura 6. *Den grooten kurieen* (1669). Portada

Sin embargo, la primera edición de la ya mencionada *Voorzigtige dolheit* indica que en algunos casos las prácticas podían ser muy diferentes (fig. 9).

Esta portada destaca en primer lugar por traer un lema latino alusivo al contenido de la comedia, que esta frase propone leer como un espejo de príncipes, o al menos como una reflexión un tanto maquiavélica sobre el gobierno: *Qui nescit simulare, nescit regnare* (Quien no sabe simular, no sabe reinar). Se trata de una variación sobre el proverbio *Qui nescit dissimulare, nescit regnare*, atribuido a Luis XI de Francia, pero que aparece aquí con una variante definitiva que sitúa el *dictum* en un terreno activo, mucho más cercano al maquiavelismo y a la trama de la comedia. Además, la portada trae también un babuino relacionado con la obra. Se trata de un grabado alusivo a la locura del mundo: cabalgando sobre un globo (el mundo), un niño hace pompas de jabón (alusión a lo percedero) y porta un molinillo de viento (alusión a la locura),¹⁵ espectáculo al que reaccionan, a la izquierda y derecha, Demócrito y Heráclito, riendo uno y llorando el otro, como explica el lema en neerlandés que glosa la imagen: «D'een lacht en d'ander schreit» (Uno ríe y otro llora).

15 Sobre la pompa de jabón, ver Schama 1997, 512-16.



Figura 7. *Gedwongen vriendt* (1670). Portada



Figura 8. *Gedwongen vriendt* (1677). Portada

En la segunda edición de la obra (Jacob Lescaille, 1659) permanecen la indicación genérica («hof-spel») y el lema sobre la disimulación, que parece definitivamente asociado a la obra. Además, encontramos algunos cambios de interés, entre los que destacan la indicación de que la obra se representa en el Schouwburg de Ámsterdam («Vertoont op d'Amsterdamsche Schouwburg»), encarecimiento que supone que el libro tenía vida propia fuera del dicho teatro y que se vendía también en la librería de Lescaille. Asimismo, esta segunda edición afirma ser una reimpresión mejorada de la primera («Den tweeden Druk, op nieuws verbeterd») y trae la marca de impresión de Lescaille que presenta una salamandra en una hoguera sobre el lema «Perseveranter», es decir, una imagen que ya no depende de la obra, sino de su impresor.

Que estas ilustraciones adaptadas al contenido de la comedia no eran una excepción lo podemos mostrar con dos ejemplos más: *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*, 1645) y *Si no vieran las mujeres* (*Den geheymen minnaar*, 1655). *Vervolgde Laura* fue la primera obra de Lope que se escribió directamente para el Schouwburg (las dos anteriores

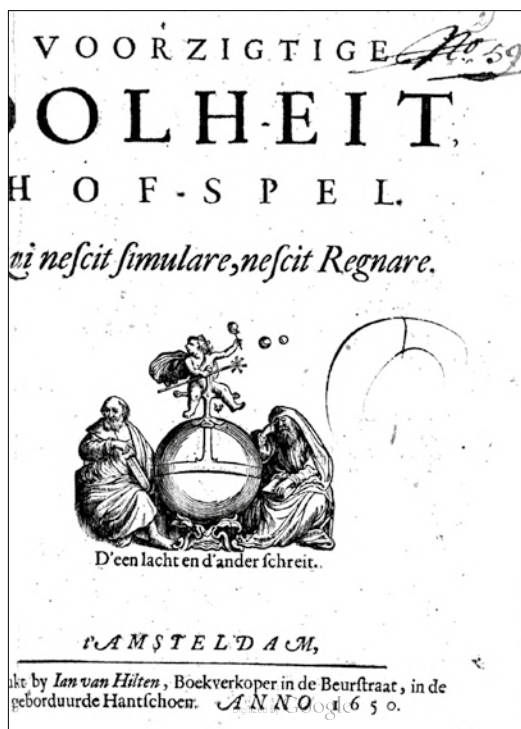


Figura 9. *Voorzigtige dolheit* (1650).
Portada

habían sido estrenadas en cámaras de retórica) (Blom, van Marion 2017, 161) y se imprimió en 1645 en una lujosa versión que trae en la página tres la siguiente imagen, que parece representar a la protagonista (fig. 10).

De modo semejante, *Den geheymen minnaar* debió de imprimirse en 1654, en una edición perdida: el Rijksmuseum supone que un grabado que conserva debió ser la portada de una edición de la obra que se ha perdido (fig. 10).¹⁶

16 <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.341662> (2018-10-19).



Figura 10. *Vervolde Laura* (1645). Grabado



Figura 11. Grabado probablemente correspondiente a *Den geheymen minnaar* (1655). Het Rijksmuseum. Etsen. 189 × 135 mm. RP-P-OB-73.336

Otro caso especial es el de Theodoor Rodenburgh, quien acuñó un lema familiar y una imagen que luego va a aparecer en las portadas de sus libros. La encontramos ya en *El molino (Hertoginne Celia en grave Prospero)*, que aparece en 1617 (Amsterdam, Jacob Pietersz / Jonas Wachter) con una portada en letras góticas y un grabado que muestra una figura alegórica triunfante que un lema describe como la Nobleza (fig. 12).

Esta imagen y disposición de portadas se repite en las ediciones de 1629 y 1645, aunque cambia el impresor (figs. 13 y 14).

Estas dos ediciones comparten un grabado que se inspira claramente en el de 1617 y que se revela como adaptado, ya la obra, ya al autor, que, como comprobaremos, será el caso.¹⁷ Lo demuestran otras obras de Rodenburgh, como *El perseguido (Casandra en Karel Baldeus)* o *La escolástica celosa (Jaloerse studenten)* (figs. 15 y 16).

Incluso encontramos esta imagen y lema en otros libros suyos que nada tienen que ver con Lope (figs. 17 y 18).

Se puede observar que esta imagen aparece con independencia de que la portada mencione el nombre de Rodenburgh, por lo que le identifica sin necesidad de firmar. Y es que, de hecho, Arnoud van Halen nos informa de que el lema fue acuñado por Rodenburgh: «*Nobilitas sola est, atque unica Virtus*, spreukt uyt Juvenal, *Sat. VIII*, door Rodenburg zig toegepast, als den eersten Edelman in zyn geslagt», es decir, «*Nobilitas sola est, atque unica Virtus*, frase de Juvenal, Sátira VIII, apropiado por Rodenburgh, por ser el primer noble de su familia» (*Panpöeticon*, van Halen 1720, 253).

En suma, las portadas no nos suelen dar información acerca de la representación de la obra, centrándose en la marca del impresor o, como en el caso de Rodenburgh, del autor. Solo en *El cuerdo loco* y dos casos más podemos ligar las imágenes y lemas con una interpretación de la obra y, por tanto, considerar la portada como una indicación más acerca de su representación.

17 La edición de 1645 resulta interesante porque introduce dos elementos que trataremos más abajo: el nombre del adaptador (Theodoor Rodenburgh) y la noticia de que se trata de una edición revisada, corregida y mejorada («op nious oversien, gecorrigeert ende verbeterd»).

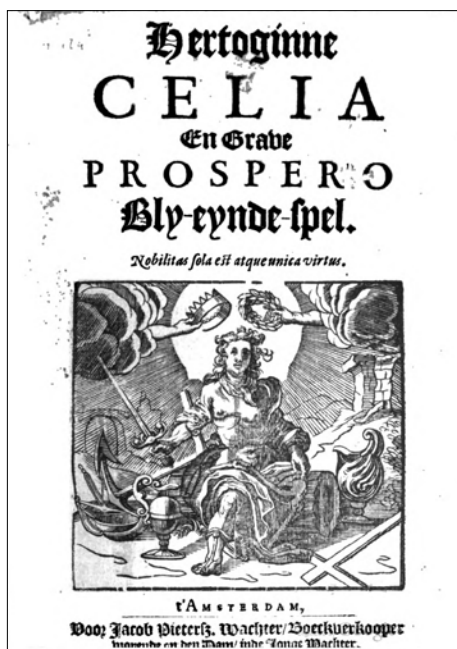
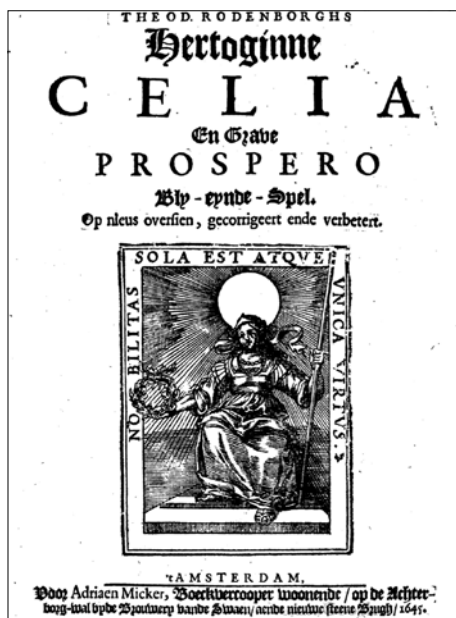
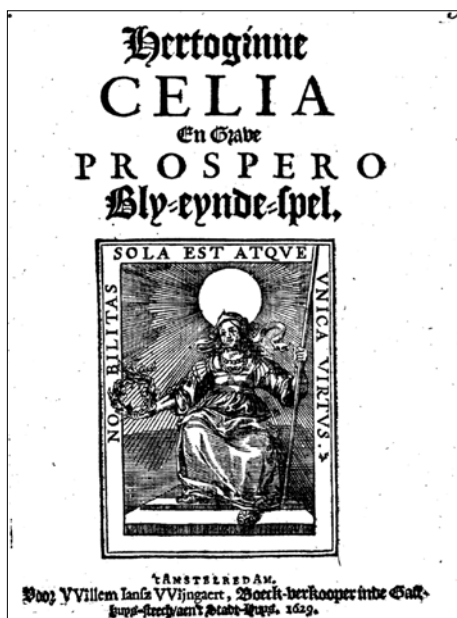


Figura 12. *Hertoginne Celia en grave Prospero* (1617). Portada

Figura 13. *Hertoginne Celia en grave Prospero* (1629). Portada

Figura 14. *Hertoginne Celia en grave Prospero* (1645). Portada



5 Autores, adaptadores, primera representación, reediciones

El caso de Rodenburgh nos lleva a considerar brevemente otros detalles tal vez poco relacionados con las acotaciones, pero importantes para entender el uso de estos impresos. Nos referimos a información referente a los autores y adaptadores, a la primera representación de la obra y a las reediciones. En cuanto al primer punto, el lector habrá percibido ya que no todos los libros mencionan a Lope, por lo que muchos lectores podrían percibir las obras como originales holandeses. Se trata de una decisión tal vez comprensible durante la guerra con España,¹⁸ que ha estudiado Álvarez Francés (2014, 10) y que quizás se perciba en comentarios del prólogo de Adam Karel a *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*), en el que el adaptador afirma haber heredado la obra del 'cruel español' («van den wreeden Spanjar geëert»), 'archienemigo' («erfvyand») de los holandeses. El prólogo aparece en la edición de 1645 (Amsterdam, Jacob Lescaille / Johannes Jacot), pero se elimina ya en la de 1679 (Amsterdam, Michiel de Groot), publicada en tiempo de paz con España.

Sin embargo, debemos ligar la información acerca de los autores con la aparición del nombre del adaptador, quien, en muchos casos, como el de Rodenburgh, se apropia la autoría de la obra. Las comedias de Rodenburgh tampoco vienen todas firmadas (excepto con su lema, como acabamos de comprobar), pero sí que mencionarán su nombre en ediciones sucesivas, como hemos visto en los casos de *El molino* (*Hertoginne Celia en grave Prospero*) y *La escolástica celosa* (*Jaloersche studenten*). Por consiguiente, la aparición de autores y adaptadores debe entenderse como síntoma del surgimiento de una conciencia autorial de estas comedias, y probablemente también al éxito comercial que suponían, y al hecho de que el nombre de Lope y la procedencia española resultaran ya un reclamo publicitario. Estos intereses pueden explicar casos en los que encontramos el nombre del autor y el adaptador. Es lo que ocurre en *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde en trouw van Rugero prins van Navarren*) o *Gedwongen vrient*. En esta última, encabeza la página Lope de Vega, y, tras, el título, tenemos el añadido 'metrificado en neerlandés' («In Duyts Gerijmt») y el nombre del adaptador, «Isaak Vos» (fig. 19).

Vos era un dramaturgo y actor del que conocemos varias obras, que se especializó en papeles de loco y que formaba parte de la academia amstelodama del Byekorff (van der Aa 1852-74, 383; Frederiks y van den Branden 1888-91, s.v. «Vos (Isaac)'). Se trata, pues, de un perfil que sugiere una fuerte conciencia autorial.

18 Blom y van Marion (2017, 158) relacionan el éxito del teatro español con los altibajos de las relaciones políticas de España y las Provincias Unidas.

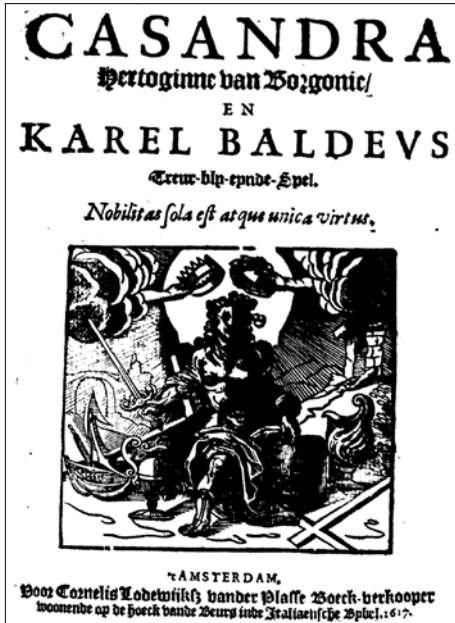


Figura 15. *Casandra* (1617). Portada

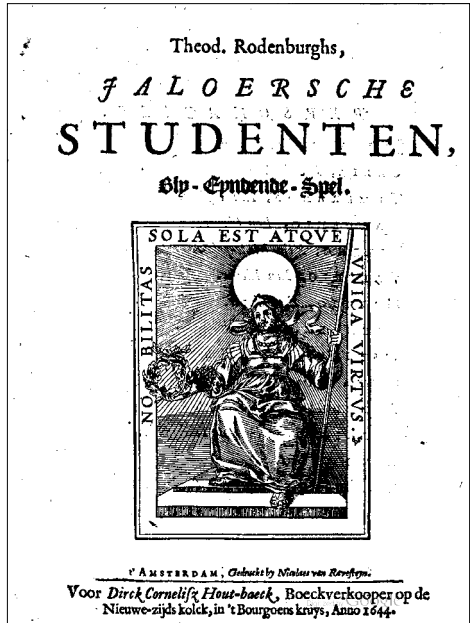


Figura 16. *Jaloersche studenten* (1644). Portada



Figura 17. *Keyserotto* (1626). Portada

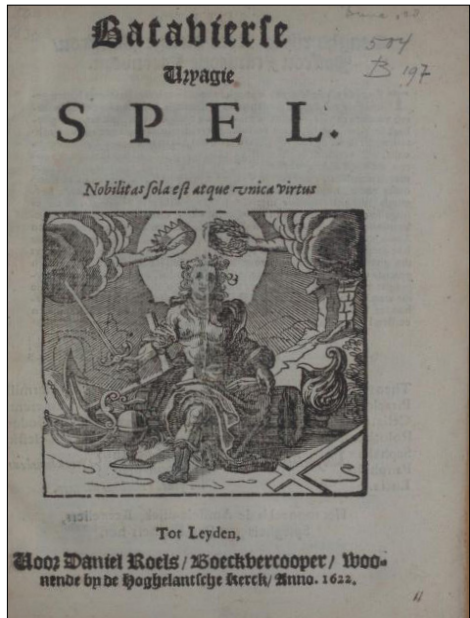


Figura 18. *Bataviersse* (1622). Portada

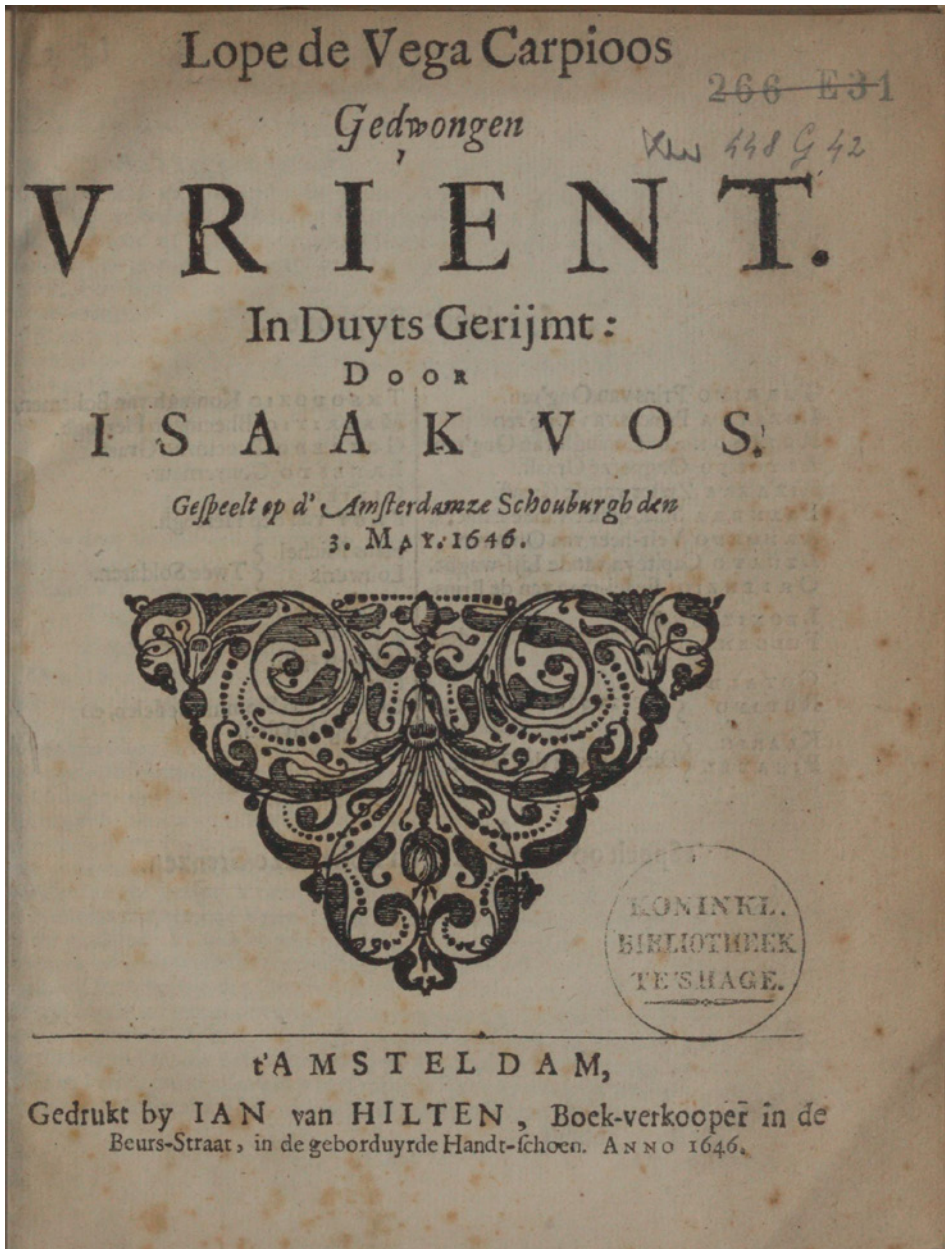


Figura 19. *Gedwongen vrient* (1646). Portada. Koninglijke Bibliotheek, La Haya



Figura 20. *Gedwongen vrient* (1649). Portada. Koninglijke Bibliotheek, La Haya

Gedwongen vrient se representó en el Schouburg el 3 de mayo de 1646 («Gespeelt op d'Amsterdamze Schouburgh den 3. May. 1646», 'Representado en el Schouburg de Ámsterdam el 3 de mayo de 1646'), como reza la portada. Esto nos lleva al segundo punto que queremos tratar en este apartado: las noticias sobre el estreno. En muchas de estas obras encontramos información parecida. Como los textos de las obras de nuestro corpus estaban muy ligados a su representación, pues se vendían en el Schouburg el día de la misma, es interesante fijarse tanto en estos reclamos como en indicaciones sobre la reedición de los textos en sus portadas. En algunas de ellas podemos encontrar la indicación de que el volumen es una reimpression, e incluso aparece el ordinal de la misma. En ocasiones, se encarece el libro diciendo que la edición ha sido mejorada.

Podemos ilustrar este fenómeno con algunos ejemplos. En cuanto a *Gedwongen vrient*, existe una impresión en casa del propio van Hilten, con portada diferente a la *princeps* y con la precisión de que estamos ante una segunda edición («Den tweeden Druck») (fig. 20).

En cuanto a la tercera, data ya de 1661 y salió en casa de Jacob Lescaille, quien decidió prescindir de algunos preliminares (el poema preliminar de Fuyter, como explicaremos abajo) y quien incluye algunos detalles sobre la reimpression (fig. 4).



Figura 21. Den geheymen minnaar (1655). Portada

De modo semejante, *Si no vieran las mujeres* (*Den geheymen minnaar*) no solo nos informa acerca del nombre de la adaptadora, Catharina Questiers (1637-c. 1669), a quien Joost van der Vondel llamó la «segunda Safo» (ter Laan 1952, «s.v. Questiers»; van Bork, Verkrujssse 1985, «s.v. Questiers, Katharina»), sino que además alude a la representación de la obra en el Schouwburg, que según *Onstage* tuvo lugar el 18 de enero de 1655 (fig. 21).

Estos detalles acerca de la representación en el Schouwburg y de las reimpressiones confirman que estos libros no estaban solamente destinados al público asistente a las funciones, sino que el nombre del Schouwburg funcionaba como reclamo para que los lectores que no habían podido asistir trataran de reconstruir la obra mediante la lectura.

6 Paratextos

Algunos de los volúmenes del corpus traen diversos paratextos: dedicatorias, prólogos y poemas preliminares. La variedad es enorme al respecto. Obras como *Jaloersche studenten* no traen ninguno, en ninguna de sus ediciones. Mientras, *Si no vieran las mujeres* (*Den geheymen minnaar*) viene erizado de preliminares: una dedicatoria a la reina Cristina de Suecia en la que se menciona que la obra procede de una de Lope, un poema anónimo «Aan Juffrouw Catharina Questiers» (A la señorita Catharina Questiers), unos cuartetos al libro de Dirk Kalbergen y sendos poemas de Jan van Dalen y J. Koenerding. También resulta interesante al respecto *Gedwongen vrient*, pues su enorme éxito hizo necesario que se imprimieran diversas ediciones, con las naturales variantes en los preliminares, que son excepcionalmente ricos. Así, entre los paratextos de la obra encontramos un prólogo en verso que Vos dedica a su primo, Jan Vos, comerciante de Ámsterdam («Coopman tot Amtteldam»). En él, Vos indica su devoción por Lope y el hecho de que el texto le ha llegado a través de un intermediario hispanoparlante, el sefardí Jacobus Baroces o Barrocas.¹⁹ Además, los paratextos del volumen incluyen un poema preliminar de Leonard de Fuyter, poeta especializado en adaptaciones de obras lopescas (Frederiks, van der Branden 1888-91, s.v. «Fuyter (Leonard de)») que en su composición para *Gedwongen vrient* lamenta la muerte de Lope y celebra su reaparición en el teatro holandés gracias a los esfuerzos de Vos.

Otro caso interesante es *Voorzigtige dolheit*, que trae unos paratextos que desaparecen en la segunda edición: dedicatoria y prólogo. En la primera se nos informa que el volumen se lo dedica el adaptador, Joris de Wijze,²⁰ a Maria Spiegels, mujer de Gerard Schaap (1594-1666), personaje importante en el gobierno de la ciudad de Ámsterdam y en el consejo de Estado (van der Aa 1852-74, 199). De Wijze explica que ha tomado la obra prestada de España en tiempo de paz («die ik Spanje in tijdt van vrede ontleende», de Wijze 1650, fol. 2r) y aclara también por qué ha elegido el subtítulo de «hof-spel», que le parece muy apropiado para una obra que trata de la disimulación, que de Wijze considera característica de las cortes: «Den naam van Hof-spel dacht my niet oneingentlijk voor dit werk te voegen; om dat het veinzen, daar dit spel van aan een hangt, het rechte spel der hoven, of hofspel is» (s.p.). Sin embargo, de Wijze considera estas prácticas típicas de las cortes regias, y no de Holanda, y recomienda a sus lectores que no disimulen cuando se trate de servir a la patria (s.p.).

19 Sobre Baroces y su papel de intermediario en la transmisión de textos dramáticos españoles en la Ámsterdam del siglo XVII, véase Álvarez Francés 2013a y 2013b. Sobre el prólogo del *Amigo por la fuerza* y su imagen fantasmal de Lope, véase Sánchez Jiménez 2016a, 263-6.

20 Solo conservamos algunos poemas ocasionales de la pluma de Wijze (Molhuysen, Blok y Knappert 1921, 1154). El nombre de de Wijze desaparece de la segunda edición.

En suma, las obras pueden traer paratextos de muy diversa índole. Algunas los prodigan, mientras que otras carecen completamente de ellos. Cuando aparecen, podemos encontrar en ellos información acerca del autor y adaptador que en ocasiones no se encuentra en la portada, y en todo caso en algunos hallamos también pistas acerca de la idea de la obra misma que tenía el adaptador.

7 *Dramatis personae*

Pasando ya a las acotaciones tradicionales, todos los textos del corpus incluyen una tabla de personajes bastante desarrollada. Es el caso ya en *Jaloersche studenten*, donde, tras la portada, y sin que aparezcan otros paratextos, tenemos la lista de *dramatis personae*. En ella se especifican caracterizaciones de los personajes (fig. 22).

Así, los personajes se dividen en varios grupos. Por una parte, están las damas («jouffrouw»), Juliana, Celia y Tembandra y, por otra, los galanes («liever», ‘amante’). Además, la lista tiene taxonomías relativas, es decir, personajes cuya función se describe con respecto a otros. De este modo, encontramos dos compañeros («medegesel»), Vireno (de Cardenio) y Ostilio (de Valerio), dos criados («dienaer»), uno sin nombre (el de Martio) y Olympio, de Cardenio. Por último, encontramos a un personaje que se describe como enamorado de («verlieft op») Tembandra, a Porcelio («een Student», ‘un estudiante’) y a Octavio, a quien la lista no define.

Además, *Jaloersche studenten* depara otro dato de interés, pues el ejemplar que hemos consultado de la edición de 1644, el de la Universiteit van Amsterdam, trae unas anotaciones manuscritas en la lista de *dramatis personae* que nos confirman, por ejemplo, que los papeles femeninos eran habitualmente representados por actores (fig. 23).²¹

Este dato sugiere que el poseedor del libro entendió la versión impresa como un recuerdo de la representación, es decir, como un documento *a posteriori* del espectáculo: los nombres de los actores completarían la memoria del evento.

Otro caso de interés que podemos examinar en detalle es *Gedwongen vrient*. El primer texto del libro que podemos clasificar como acotación es la lista de *dramatis personae* («Speelende Perzoonen») que resulta muy detallada y que podemos comparar así con la de la *Parte IV* en que aparece *El amigo por la fuerza*:

21 La primera mujer que consiguió permiso para actuar en el Schouwburg fue Adriana van den Bergh, en marzo de 1655 (Albach 1996), aunque ya antes se había permitido, ocasionalmente, que las mujeres representaran en las academias, o en compañías itinerantes (Hogendoorn 1993, 388). Véase, sobre la historia de las actrices en la etapa previa al Schouwburg, Albach 1996.

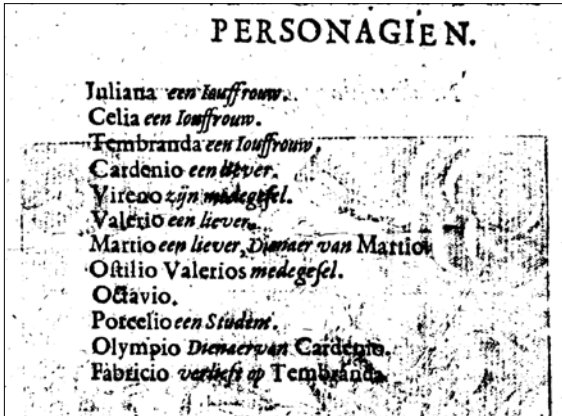


Figura 22. *Jaloersche studenten* (1617). *Dramatis personae*. Universiteitsbibliotheek Amsterdam (OTM: O 62-4156)



Figura 23. *Jaloersche studenten* (1644). *Dramatis personae*. Universiteitsbibliotheek Amsterdam (OTM: O 62-4155)

Personajes	Personajes (descripción del texto y traducción)
Conde Astolfo	Astolfo, Ongaerze Graaff ('Astolfo, conde húngaro').
Pinabel, sus criados	Klarin, Pinabel, Dienaars van de Prins ('Klarin, Pinabel, sirvientes del conde').
Clarino, sus criados	Klarin, Pinabel, Dienaars van de Prins ('Klarin, Pinabel, sirvientes del conde').
Lucinda, infanta	Luzinda, Princes van Ong'ren ('Luzinda, princesa de Hungría').
El príncipe Turbino	Turbino, Prins van Ong'ren ('Turbino, príncipe de Hungría').
Leoncio, caballeros	Leonizio, Fulgentio, Ongaerze Edellieden ('Leonizio, Fulgentio, nobles húngaros').
Fulgencio, caballeros	Leonizio, Fulgentio, Ongaerze Edellieden ('Leonizio, Fulgentio, nobles húngaros').
Rufino, criados	Cotaldo, Rufino, Dienaars van de Prins ('Cotaldo, Rufino, sirvientes del príncipe').
Cotaldo, criados	Cotaldo, Rufino, Dienaars van de Prins (Cotaldo, Rufino, sirvientes del príncipe').
Ortensio, guardadamas, viejo gracioso; vejete	Ortenzio, Eedel-man van de Prins ('Ortenzio, gentilhomme del príncipe').
Evandra, doncella	Evandra, Staat-juffer van de Princes ('Evandra, doncella de la princesa').
Lisaura, dama, hermana del conde	Lizaura, Zuster van de Graaff ('Lizaura, hermana del conde').
Rosimundo, rey de Hungría	Rozimondo, Koningh van Ong'ren ('Rozimondo, rey de Hungría').
Leonato, capitán	Lenato, Capiteyn van de Lijf-waght ('Lenato, capitán de la guardia de corps').
Theodosio, rey de Bohemia	Theodozio, Koningh van Bohemen ('Theodozio, rey de Bohemia').
Mauricio, duque	Mauritio, Bheemzen Hertogh ('Mauritio, duque bohemio').
Gofredo, capitán	Gofredo, Bheemzen Graaff ('Gofredo, conde bohemio').
Una guarda	
Un paje	Pagy van de Hertogh ('Paje del duque').
El duque Arnaldo	Arnoldo, Velt-heer van Ongerer ('Arnoldo, general húngaro').
Liceno, alcaide	Cipier ('Carcelero').
Un tambor	
Un sargento mayor	Heraut ('Rey de armas).
Dos guardas	
	1 Helbardier ('1 Alabardero').
	2 Helbardier ('2 Alabardero').

Personajes	Personajes (descripción del texto y traducción)
	Hans Michel, Louweris, Twee Soldaten ('Hans Michel, Louweris, dos soldados').
	Hans Michel, Louweris, Twee Soldaten ('Hans Michel, Louweris, dos soldados').
	Schilt-waght ('Escudero').
	Gevolgh van Stomme Eedelen en Krijghsluyden ('Séquito mudo de nobles y guerreros').

Cabe notar que Lope presenta tres veces el elenco, una al frente de cada acto.

Pese a que esta preocupación no se encuentra en todas las obras impresas en las partes de comedias, y pese a que, relativamente, las indicaciones de *El amigo por la fuerza* contienen bastantes detalles de caracterización, resulta evidente que la lista de Vos es mucho más exhaustiva (fig. 24).

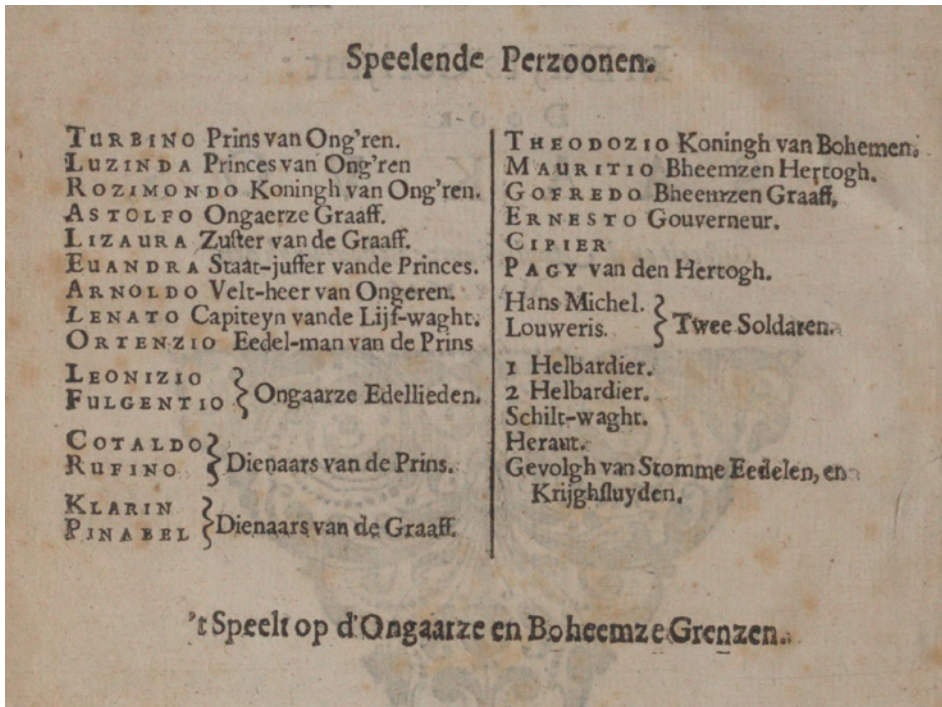


Figura 24. *Gedwongen vrient* (1646). *Dramatis personae*

Así, Vos incluye los dos alabarderos que trabajan en el primer acto, pero que Lope no detalla.²² Además, tiene en cuenta a los figurantes, es decir, el «Gevolgh van Stomme Eedelen, en Krijghsluyden» (Séquito mudo de nobles y guerreros) que en el texto lopesco aparece en alguna acotación como «acompañamiento» (Vega Carpio 2002, 985),²³ pero no en los elencos iniciales. Por otra parte, Lope incluye en la lista de participantes del tercer acto «Un tambor», lo que olvida Vos, pese a que en su adaptación saca a escena «Twee Tamboeren» (Dos cajas, o tambores). También podemos destacar el cambio de orden de personajes: si la lista lopesca sigue el de aparición, el de Vos responde a criterios jerárquicos, tanto sociales como dramáticos, es decir, relativos a la importancia de los personajes en la obra. Además, Vos da bajo las *dramatis personae* una indicación acerca de la localización de la acción: «'t Speelt op Ongaarze en Boheemze Grenzen» (Se desarrolla en la frontera de Hungría y Bohemia), precisión extraña al teatro español pero muy común en el francés. Este detalle final refuerza la impresión general acerca de la función respectiva de los libros: el de la *Parte IV* recoge, con muy pocas modificaciones, si es que hay alguna, el texto del guion para el espectáculo; el de Vos, por su parte, ayuda a recordar y a completar el mismo. Es decir, uno se aproxima más al texto previo a la representación, mientras que el otro se presenta más como una reconstrucción posterior de la misma.

Otro caso típico es *Voorzigtige dolheit*. Tras la dedicatoria y el prólogo al lector, el volumen incluye un resumen del contenido («Inhout») de los cinco actos, a la que sigue la primera acotación, relativa a la localización de la acción: «Het Toonneel is binnen, en een mijl twee of dry van Croye» (de Wijze 1650, s.p.) (La acción es dentro, y a dos o tres millas de Croye). Es una precisión común en estas adaptaciones de la que carece la comedia lopesca, que tras la dedicatoria a Tomás Tamayo de Vargas trae solo las «Figuras de la comedia»,²⁴ las *dramatis personae*, que por cierto también encontramos en el texto de de Wijze.

Sin embargo, esta lista resulta mucho más detallada en el texto neerlandés (figs. 25 y 26).

El orden de los personajes en el texto lopesco es ya de por sí interesante, pues aparte de seguir más o menos el de aparición en escena le concede una relevancia a Lucinda que Giuliani (2012) ha observado en otras co-

22 Los editores modernos han corregido la omisión e incluyen en la lista «Dos alabarderos» (Vega Carpio 2002, 945).

23 De nuevo, los editores modernos sí los tienen en cuenta: «Soldados», «Gente» (Vega Carpio 2002, 1021).

24 Citaremos el texto por la *Parte XIV*, que debió de ser la que manejó de Wijze. Para una edición crítica de la comedia, véase la de Sánchez Jiménez y Sáez, que editan el manuscrito autógrafa (Vega Carpio 2015).

FIGVRAS DE LA COMEDIA:

<i>Lucinda.</i>	<i>Tebandro.</i>
<i>Antonio.</i>	<i>Roberto.</i>
<i>Prospero.</i>	<i>Finardo.</i>
<i>Dinardo.</i>	<i>Celia.</i>
<i>Tancredo.</i>	<i>Rosania.</i>
<i>Leonido.</i>	<i>Aristeo.</i>
<i>Sultan.</i>	<i>Filipo.</i>
<i>Guardas.</i>	<i>Soldados.</i>
	<i>Vn Capitán.</i>

Representola Granados.

Figura 25. *El cuerdo loco* (1620).
Dramatis personae

Het Toonnel is binnen, en een mijl twee of dry van Croye.

PERSONADIEN:

<i>Anthony</i> , koning van Albanien.	<i>Reyntje</i> , } Twee lijfwagten.
<i>Morosin</i> , een graaf, broeder van Lucinde.	<i>Floris</i> , } Twee lijfwagten.
<i>Lucinde</i> , bemint van den koning.	<i>Zargiant</i> .
<i>Rosania</i> , stiefmoeder des konings	1 } Albanoiser soldaten.
<i>Dinardo</i> , een hartog en veltheer.	2 } Albanoiser soldaten.
<i>Tancredo</i> } Twee graven.	3 } Albanoiser soldaten.
<i>Domicio</i> } Twee graven.	4 } Albanoiser soldaten.
<i>Finardo</i> , hofmeester des konings.	<i>Ergastus</i> , een harder.
<i>Celia</i> , kamerling.	<i>Tirius</i> , harders jongen.
<i>Tebandro</i> , } Twee staatjongens.	<i>Stommen</i> .
<i>Cloro</i> , } Twee staatjongens.	<i>Valerio</i> , hopman van de lijfwagt des konings.
<i>Filippo</i> , 't hoofd der gemeente.	De gemeente der Albanoiseren.
<i>Robbrecht</i> , des konings drankbe-reider.	Het leger der Albanoiseren.
	Het leger der Turken.

Figura 26. *Voorzichtige dolheit* (1650).
Dramatis personae

medias del Fénix midiendo la exposición sobre las tablas de las diversas actrices. De Wijze reordena los personajes concediéndoles más importancia a los antagonistas masculinos (el rey Anthony y el conde Morosin), tras los que aparecen las dos actrices (Lucinde y Rosania, madrastra del rey) y los duques Dinardo, Tancredo y Domicio. Es decir, tras los tres personajes principales tenemos un orden de posición social descendente.

Personajes	Personajes (descripción del texto)
Lucinda	<i>Lucinde</i> , bemint van de koning
Antonio	<i>Anthony</i> , koning van Albanien
Próspero	<i>Morosin</i> , een graaf, broeder van Lucinde
Dinardo	<i>Dinardo</i> , een hartog en veltheer
Tancredo	<i>Tancredo</i> , <i>Domicio</i> , twee graven
Leonido	<i>Tancredo</i> , <i>Domicio</i> , twee graven
Sultán	[<i>Bassa Sinam</i>]
Guardas	<i>Reyntje</i> , <i>Floris</i> , twee lijfwagten
Tebandro	<i>Tebandro</i> , <i>Cloro</i> , twee staatjongens
Roberto	<i>Robbrecht</i> , des konings drankbereider
Finardo	<i>Finardo</i> , hofmeester des konings
Celia	<i>Celio</i> , kamerling
Rosania	<i>Rosania</i> , stiefmoeder des konings
Aristeo	
Filipo	<i>Filippo</i> , 't hoofd der gemeente
Soldados	1, 2, 3, 4 Albanoiser soldaten
Un capitán	<i>Zargient</i>

Quedan sin correspondencia en la lista lopesca Cloro (que dobla el personaje de Tebandro y que en la obra del madrileño aparece mencionado como paje, Vega Carpio, v. 933) y los pastores Ergastus y Tirsus (su mozo) (son el Belardo y Tirso de *El cuerdo loco*, que no aparecen entre las *dramatis personae*, pero que salen en el acto segundo de la comedia), así como unas figuras mudas («Stommen»), que son Valerio (capitán de la guardia real), «De gemeente der Albanoiseren» (El pueblo albanés), «Het leger der Albanoiseren» (El ejército albanés) y «Het leger der Turken» (El ejército turco), mientras que de la obra original quedan sin correspondencia el Sultán turco y Aristeo, uno de los nobles albaneses. La impresión general que podemos deducir de estas diferencias es que, por supuesto, la lista de de Wijze es mucho más detallada y precisa que la de Lope, en la que corrige algunos errores, como por ejemplo la Celia que luego no aparece en la obra y que, por cierto, no encontramos mencionada en el manuscrito. Y es que al respecto conviene recordar que el Fénix se muestra mucho más cuidadoso en la lista de *dramatis personae* de su manuscrito, que al comienzo de cada acto indica las personas que aparecen en el mismo. Esta discrepancia se entiende por las diversas funciones de estos dos textos: el manuscrito estaba destinado al autor de comedias y por tanto pensado como guion de un espectáculo, mientras que en la *Parte* ya estaba destinada a la lectura. Por otra parte, tampoco la lista de de Wijze es exhaustiva. Aunque proporciona muchos más detalles que la de Lope, especificando la función de los personajes, deja fuera a uno que desempeña un papel parlante en la obra: Sinam, el equivalente al Sultán de Lope. Esta omisión se corrige en la edición de 1659, en la que encontramos a «Sinam Bassa, veldtverste der Turken» (s.p.) (Sinam Bajá, general turco).

Otra falta de precisión ocurre en lo relativo a los soldados, que solo aparecen como cuatro figuras activas en la lista de «Personaadien» pero que luego, en el primer acto, resulta ser un grupo mucho más heterogéneo «Een meeningte Soldaten, Jongens en Wijven met pak en zak» (s.p.) (Una multitud de soldados, muchachos y mujeres con bultos y mochilas) y que tal vez podamos identificar como «Het leger der Albanoiseren». De modo semejante, en el acto segundo vemos que entran «*Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio*, met gevolg van hofjonkers en dienaars» (s.p.) (Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, seguidos de jóvenes nobles y servidores), aunque no encontramos a estos personajes mudos entre los «Personaadien». Algo muy parecido ocurre al comienzo del acto tercero, que se abre con «*Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio*, met gevolg van adeldom, staatjongens en dienaars aan d'eene, en *Filippo* met de gemeente aan d'andere zijde» (s.p.) (Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, seguidos de nobles, pajes y servidores, de un lado, y Filippo, con el pueblo, del otro). Ni los nobles, ni los nobles jóvenes (hijos de nobles que se educan en la corte), ni los pajes ni los servidores aparecen reseñados en la lista de *dramatis personae*.

En suma, las adaptaciones neerlandesas presentan sin excepción una tabla de personajes al inicio de la obra en la que indican caracterizaciones, normalmente con mucho más detalle que el original, y en la que reordenan a los personajes: si las comedias lopescas suelen emplear un orden de aparición que las revela muy cercanas a la práctica teatral y a la función de servir de guion a los actores, las neerlandesas los presentan en orden de importancia social y dramática, lo que supone más bien una lectura analizada del texto y una idea del mismo como recuerdo *a posteriori* del espectáculo. Por último, destaquemos que muchas obras neerlandesas presentan una innovación con respecto a las originales: especifican en la lista de *dramatis personae* la situación de la obra. Así, *La amistad pagada* (*Den grooten Kurieen*) explica que «Het Tooneel is't Gebergte in 't konningrijk Leon» (La escena es en las montañas en el reino de León), *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde*), que «Het tonneel is op't Velt ontrent de Stat, en binen 'Hof van Barcellona» (La escena es en el campo alrededor de la ciudad, y en la corte de Barcelona), *El molino* (*Hertoginne Celia*), que «Het Tooneel is Florença en Arcadia» (La escena es en Florencia y Arcadia), mientras que *La batalla del honor* (*Den dullen ammirael*) indica, tras la lista de personajes, «Parijs» (París), y así sucesivamente. La noticia más completa es la de *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*), que especifica no solo el escenario, sino la hora de representación, que los adaptadores, Adam Karel y su modelo, el francés Rotrou, se han esforzado por aristotelizar: «Het Tooneel is't Hof te Bude in Hongarijen, en voor en in het huis van Laura in de zelve stadt. Het spel begint in de morgen, en eindigt den andren dach op een zelve tijd» (La escena es en la corte de Buda, en Hungría, y frente a la casa de Laura y dentro de ella, en la misma ciudad. La obra comienza por la mañana y acaba el día siguiente a la misma hora) (fig. 27).

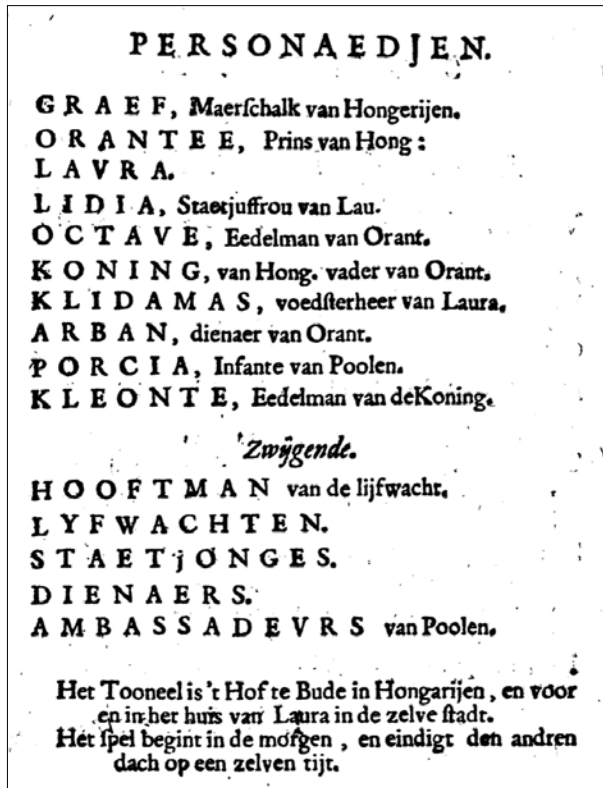


Figura 27. *Vervolgde Laura* (1645). *Dramatis personae*

Las excepciones son *La escolástica celosa* (*Jaloersche studenten*), *La firmeza en la desdicha* (*Stanvastigheid in 't Ongeluk*), *La fuerza lastimosa* (*De beklaeglyke Dwang*) y *Si no vieran las mujeres* (*De geheymen minnaar*), que no especifican nada. De nuevo, el escenario de la obra no parece información esencial para representarla, pues ese espacio se construye con las acciones de los personajes, pero sí que puede considerarse útil para que los lectores se imaginen dónde se desarrolla la escena. Estamos, pues, de nuevo ante un detalle que sugiere la distinta concepción de los textos neerlandeses, elaborados ya pensando en lectores que tratan de recordar el evento, o de evocar un espectáculo al que no han asistido.

8 Acotaciones en el texto

En cuanto a las acotaciones en el texto, la extensión del corpus nos impide centrarnos en más de un par de comedias para realizar un análisis exhaustivo. Pese a ello, podemos generalizar que los autores holandeses dividen los textos en escenas y en cinco actos, y que indican las salidas con un «binnen» (dentro) y las entradas con un «uit» (fuera) o con la mención del nombre del personaje o personajes respectivos al comienzo de la escena. El resto de nuestras conclusiones vamos a ejemplificarlas con el estudio de dos casos, *Gedwongen vrient* y *Voorzigtige dolheit*. Como avanzamos en la introducción, las dos comedias forman un corpus bastante homogéneo. Los originales, *El amigo por la fuerza* y *El cuerdo loco* son dos comedias palatinas que Lope sitúa en la corte húngara, que compuso en la misma época (1599 y 1602, respectivamente) y que se conservan manuscritas, en apógrafo y autógrafo. En cuanto a las adaptaciones, fueron enormemente populares y aparecieron en años casi sucesivos (1646 y 1649), lo que hace pensar que el adaptador de *Voorzigtige dolheit*, Joris de Wijse, se inspiró en el enorme éxito de *Gedwongen vrient* a la hora de escoger una obra tan parecida.

En *Gedwongen vrient* llama la atención por la cercanía con la que Vos sigue el texto de Lope. Es cierto que el autor holandés divide la comedia en cinco actos y escenas, como es típico del teatro clasicista francés y como haría esperar el hecho de que el adaptador perteneciera a una academia (la célebre *Byekorf*). Sin embargo, esta alteración es cosmética, pues Vos hace coincidir sus actos con cambios de cuadro en el original loopesco y sus alteraciones argumentales son realmente mínimas. Esto nos permite comparar fácilmente las acotaciones de Vos (en itálicas, lo que las hace destacar de los versos, en letra gótica) con las de Lope en la tabla siguiente. En las cinco tablas que siguen, una para cada acto de *Gedwongen vrient*, oponemos las acotaciones originales (a la izquierda) con las de la adaptación holandesa (a la derecha). Estas las presentamos acompañadas de una traducción, con la excepción de la nomenclatura de actos y escenas («Eerste Bedrijf», 'Primer acto', «Tweede», 'Segundo', «Derde», 'Tercer', «Vierde», 'Cuarto', «Vijfde», 'Quinto'; «Uyt-komst», 'Escena') y de las entradas y salidas, que el texto indica mediante «uyt» ('Sale/salen al escenario') y «binen» ('Entra/n, abandona/n el escenario').

Primer acto

El conde Astolfo, Clarino y Pinabelo, criados, con una escala. (p. 947)	Eerste Bedrijf. Eerste uyt-komst. Graaff Astolfo, met Pinabel en Klarin met en Leer, in de nacht uyt ('El conde Astolfo, con Pinabel y Klarin, con una escala, de noche').
Lucinda en alto. (p. 947) Suba por la escala. (p. 948)	
Váyanse estos y entre el príncipe Turbino; vengán con él dos caballeros con hábito de noche, Leonicio y Fulgencio. (p. 949)	Eerste Bedrijf. Tweede Uyt-komst. Prins Turbino met Leonizio en Fulgencio met nachtmaltelsuyt ('Salen el príncipe Turbino con Leonizio y Fulgencio, con capa de noche').
Váyanse Leonicio y Fulgencio. (p. 951) En el balcón el conde. (p. 952) Vaya. Téngase. (p. 952) Éntrese el conde. (p. 953) Váyanse. (p. 953)	Binnen. Binnen.
Clarino y Pinabel entren. (p. 953)	Eerste Bedrijf. 't Derde uyt-komst. Pinabel en Klarin, verbaest uyt ('Salen Pinabel y Klarin, asustados').
El príncipe entre en cuerpo. (p. 955) Húyanse, dejando la escala. (p. 955) Cotaldo y Rufino, criados. (p. 957)	Binnen Kotaldo en Rufino uyt ('Salen Kotaldo y Rufino').
Rufino, con la ropa, meta la escala Cotaldo y entre la infanta Lucinda con capotillo y sombrero, Evandra, doncella, Hortensio, guardadamas. (p. 957)	Kotaldo binnen en weer uyt met een nachtrock ('Sale y vuelve a entrar Kotaldo, con la ropa de noche'). Lusinda, met een Hoet, en Reys-mantel, met Evandra en Ortensio uyt ('Salen Lusinda con sombrero y capa de viaje, con Evandra y Ortensio').
Váyanse Turbino, Cotaldo y Rufino. (p. 959)	Binnen.
Éntrense. Salga el conde Astolfo con la espada desnuda tras Clarino y Pinabelo, y Lisaura, su hermana teniéndole. (p. 960)	Eerste Bedrijf. Tweede Uytkomst [sic]. Astolfo, vervolght Klarin en Pinabel met een bloote Deegen, maar wort van Lisaura gestut ('Astolfo persigue a Klarin y Pinabel con una daga desnuda, pero Lisaura le contiene').
Vanse Pinabelo y Clarino. (p. 960) Clarino entre. (p. 965) Entre Hortensio. (p. 965) Lea el conde. (p. 965) Váyase el viejo. (p. 967)	Binnen Binnen Binnen

Segundo acto

Éntrese y salgan el rey Rosimundo, Leonato, capitán, y criados. (p. 968) Entre el príncipe. (p. 969) Váyase Turbino. (p. 973) Váyanse todos. (p. 973)	Het Tweede Bedrijf. Eerste uytkomst. Den Koningh Rosimonde, met Lenato, en al't Hof-gezin uyt ('El rey Rosimonde, Lenato y séquito').
	Binnen.
Entre Lucinda y Evandra. (p. 973) Entre Hortensio y el conde. (p. 974)	Tweede Uytkomst Luzinda Evandra uyt.
Hablan aparte. (p. 975)	Gaan aan een zy en spreken zoetjes ('Van a un lado y hablan bajo').
Vuelven a hablar quedo. (p. 976) Vuelven a hablar quedo. (p. 976)	Spreken weer zoet ('Hablando bajo de nuevo'). Spreken weer zoet ('Hablando bajo de nuevo').
Clarino entre. (p. 976)	Verbaast uyt ('Sale asustado').
El conde se esconda. (p. 978)	Gaat onder geboomt ('Se agacha oculto').
Entren el capitán Leonato y dos alabarderos. (p. 978)	Lenato met de Lijfwaght uyt ('Sale Lenato con los guardias').
Leonato y la guarda se vayan. (p. 979) Salga el conde. (p. 980) Fin del primer acto. (p. 981)	Binnen Binnen
Teodosio, rey de Bohemia, Mauricio, duque, Gofredo, capitán y acompañamiento. (p. 985)	Tweede Bedrijf. Derde Uytkomst. Den Koningh Theodozio met Maurito, Gofredo en al het Hoff-gezin ('El rey Theodozio, con Maurito, Gofredo y séquito').
Entre el conde Astolfo desatinado. (p. 987)	Astolfo half razende uyt ('Astolfo, casi fuera de sí').
Empúñela. (p. 988) Quítese la espada. (p. 989) Arroje la espada. (p. 989) Lleguen y átenle. (p. 989) Llévanle. (p. 990) Váyanse. (p. 991)	Binnen

Lucinda con guarda de soldados y el capitán Leonato y Evandra y Hortensio. (p. 991)	Tweede Bedrijf. De Vierde uyt-komst Lenato, Luzinda, Evandra, Ortenzio, met een Stoet van Eedel-lieden ('Lenato, LUzinda, Evandra, Ortenzio, con un séquito de nobles').
Entren rebozados el príncipe Turbino, Fulgencio, Leonicio, Rufino, Cotaldo, con arcabuces. (p. 994)	Leonizio, Turbino, Fulgentio, Kotaldo, Rufina, vermomt met Pistolen en Geweer uyt ('Salen Leonizio, Turbino, Fulgentio, Kotaldo, Rufina, embozados, con pistolas y arcabuces').
Disparen. (p. 994)	Turbino doet het Mom-aanzicht aff ('Turbino se quita el embozo').
Quítese la banda el príncipe. (p. 995)	
Vanse. (p. 995)	Binnen
Sale el duque Mauricio y el conde con cadena. (p. 995)	Tweede Bedrijf. Vijfde Uytkomst
Una guarda. (p. 998)	Mauritio en Atolfo [sic] in de Gevangen is ('Mauritio y Atolfo en la cárcel').
Gofredo entre. (p. 999)	
Váyanse los dos. (p. 1001)	
Vanse. (p. 1002)	Binnen

Tercer acto

Lisaura, Lucinda, Turbino, Hortensio y Evandra. (p. 1002)	't Derde Bedrijf. Eerste Uytkomst
Váyase. (p. 1004)	Lizaura, Luzinda, Turbino, Ortenzio.
Vanse. (p. 1007)	Binnen
Rosimundo, rey de Hungría, Leonato, capitán, y gente. (p. 1007)	Derde Bedrijf. Tweede Uytkomst
Entre un paje. (p. 1007)	Den Koningh Rozimondo, Lenado en al 't Hoffgezin uyt (Salen el rey Rozimondo, Lenado y todo el séquito').
Sale el duque Arnaldo. (p. 1007)	
Un paje entre. (p. 1009)	
Entre Gofredo. (p. 1009)	
Lea (p. 1010)	Arnoldo doet de Brieff open, en leest dit na-volgend ('Arnoldo abre la carta y lee lo siguiente').
Váyanse. (p. 1011)	Binnen.
Salgan el conde Astolfo preso y el duque Mauricio y dos alabarderos (p. 1011)	Derde Bedrijf. Derde Uytkomst.
Liceno, alcaide (p. 1012)	Mauritio, Astolfo, Cipier in de Gevangen is (Mauritio, Astolfo, carcelero, en la cárcel').
Éntrese (p. 1013)	Binnen.
Váyase Mauricio (p. 1013)	Binnen.

Lisarda en hábito de esclava, Lucinda, de esclavo, Hortensio de griego. (p. 1014)	Derde Bedrijf. Vierde Uyt-komst Ortenzio als een Armenis Koopman, Lizaura als een Slavin, Luzinda als een Slaef gekleet ('Ortenzio, vestido de mercader armenio, Lizaura, de esclava, Luzinda, de esclavo').
«¿Desmáyaste? ¡Ay Dios! ¿Qué es eso? ¡Vuelve en ti! Hase desmayado». (vv. 2214-15)	(Sy valt in Swijn) ('Se desmaya'). Binnen
Éntranse los tres. (p. 1017) El príncipe Turbico en hábito de cartero. (p. 1017)	Turbino, als een brief-draeger, en onder zijn kleederen gewapent uyt ('Sale Turbino de cartero, y armado bajo la ropa').
Alcaide lea. (p. 1019)	Hy leest de navolgende Brieff ('Lee la siguiente carta').
Fin del segundo acto. (p. 1020)	Binnen

Cuarto acto

El conde, preso, y Lucinda. (p. 1023)	Vierde Bedrijf. Eerste Uytkomst. Luzinda alleen voor de Traly van Astolfo ('Lucinda sola ante la prisión de Astolfo').
Retírense. (p. 1025) Salga el príncipe. (p. 1025) Échese arrimado al vestuario. (p. 1026)	Binnen
Entren el alcaide y Lisaura. (p. 1026)	Vierde Bedrijf. Tweede Uytkomst. Cipier, Lizaura en Ortenzio, om een hoek, met een Pook in de handt ('Carcelero, Lizaura y Ortenzio, en un rincón, con una daga en la mano').
Sale el conde y Lucinda con una daga. (p. 1017) Denle las dos. (p. 1017) Vale a dar Lisaura con la daga. (p. 1027)	Luzinda en Ortenzio doorsteeken de Cipier, en verlossen Astolfo ('Luzinda y Ortenzio apuñalan al carcelero y liberan a Astolfo'). (Zien Turbino op de bank leggen) ('Viendo a Turbino yaciendo en el banco').
Váyanse. (p. 1028)	Binnen

Salgan las guardas medio dormidas. (p. 1028)	Vierde Bedrijf. Derde Uytkomst Louweris en Hans Michel, twee Soldaten, uyt (‘Salen Louweris y Hans Michel, dos soldados’).
Arnesto, gobernador, con ropa sobre la camisa, y gente medio vestida. (p. 1029)	Den Gouverneur Ernesto met een Nacht-mantel om, en een blooten deegen met Hans en 3 of 4 Soldaten uyt (‘Salen el gobernador Ernesto con camisón y una daga desnuda y Hans y tres o cuatro soldados’). Hy wrekt Turbino op (‘Despierta a Turbino’).
Sacan el potro. (p. 1030)	
Quitándole un gabán descúbrenle un pistolete y armas que trae puestas. (p. 1030)	Binnen
Vanse. (p. 1032)	
El rey Teodosio, el duque Mauricio y Gofredo. (p. 1032)	Vierde Bedrijf. Vierde Uytkomst. Den Koningh Theodozia [sic], Gofredo, Mauritio, en al ’t Gevolgh uyt (‘Salen el rey Teodosio, Gofredo, Mauricio y todo el séquito’).
Entre el gobernador. (p. 1033)	Ernesto met twee dienaars voor de Koningh knielende (‘Ernesto, con dos servidores, arrodillándose ante el rey’).
Metan al príncipe las guardas. (p. 1034)	(Turbino gebonden uyt) (‘Sale Turbino atado’).
Váyase el rey. (p. 1035)	Binnen
Éntrense. (p. 1036)	Binnen
Hortensio, Lisaura, Lucinda, el conde. (p. 1036)	Vierde Bedrijf. Vijffde Uytkomst. Astolfo, Luzinda, Lizaura, Ortenzio Cotaldo gelaerst en gespoort haestigh uyt (‘Salen apresurados Astolfo, Lucinda, Lizaura, Ortenzio, Cotaldo, con botas y espuelas’).
Cotaldo entre. (p. 1037)	
Váyase Cotaldo (p. 1039)	Binnen.
Váyanse. (p. 1040)	Binnen.

Quinto acto

Entren en alarde soldados, cajas y bandera, Rosimundo, rey, Arnaldo y Leonato. (p. 1040)	Vijfde Bedrijf. Eerste uyt-komst. Den Koningh Rozimondo, Arnaldo, Leonato en al 't Hof-gezin uyt ('Salen el rey Rozimondo, Arnaldo, Leonato y todo su séquito'). Binnen
Vanse. (p. 1041)	
El príncipe, preso, y Mauricio. (p. 1041) Un paje. (p. 1042)	Vijfde Bedrijf. Tweede-uytkomst. Mauritio, Turbino, Pagi en twee drie andere Dienaerst uyt ('Salen Mauritio, Turbino, pajes y dos o tres servidores'). Ortenzio als een Doctoor, Luzinda en Lizaura als Klercken, Astolfo als een Pagy uyt ('Salen Ortensio, de médico, Luzinda y Lizaura, de bachilleres, Astolfo, de paje').
Hortensio de médico, el conde de lacayo, Lucinda y Lisaura de pajes. (p. 1042)	
Llegue Lisauro al príncipe; Hortensio hable con Mauricio. (p. 1043) El conde llegue y asga por detrás al duque y le tenga. (p. 1044) Pónganle un lienzo en la boca. (p. 1044) Vanse todos, dejando atado al duque. (p. 1045)	Zy trekken Mauritio onder de voeten, stoppen zijn mondt, en binden hem aan een Pilaar ('Derriban a Mauritio, le amordazan y le atan a un pilar'). Binnen.
Entren dos guardas. (p. 1045)	
Un soldado entre. (p. 1045) Vanse. (p. 1046)	Twee Helbardiers verbaast uyt ('Salen dos alabarderos asustados'). (Maaken hem los) ('Desatándole').
Dos alardes por dos partes, cajas, dos banderas, los reyes detrás con sus bastones. (p. 1046)	Vijffde Bedrijff. Derde Uytkomst. Theodozio, Rozimondo, met Eedelen en Krijghs-volk uyt ('Salen Theodozio, Rozimondo, con nobles y séquito').
Éntrense en orden como salieron. (p. 1048)	
Entren el príncipe y el conde, Lucinda, Lisaura y Hortensio. (p. 1048)	Vijfde Bedrijf. Vierde uyt-komst. Turbino, Lizaura, Astolfo, Luzinda, Ortenzio uyt ('Salen Turgbino, Lizaura, Astolfo, Luzinda, Ortenzio').
Un sargento mayor, un tambor y gente. (p. 1050)	Twee Tamboers met Heraut uyt ('Salen dos tambores con un rey de armas').
Bando. (p. 1050)	Nae het slaen van de Tamboers roept de Heraut dit na-volgende uyt ('Después del redoble de tambores el rey de armas anuncia lo siguiente').
Váyanse tocando. (p. 1050) Vase. (p. 1051) Vanse. (p. 1051)	Binnen Binnen

Chirimías; los reyes tomando asientos en alto. (p. 1051)	Vijfde Bedrijf. Vijfde uyt-komst. Twee Helbaerdiens met een hoop Soldaten en Volk uyt ('Salen dos alabarderos con un grupo de soldados y gente'). Rozimondo, Theodozio, met Eedelen en Krijghs-volk van weder-zijden uyt ('Salen por los dos lados Rozimondo, Theodozio, con nobles y guerreros').
Duque Mauricio, Gofredo, capitán, cajas y padrinos en orden ante los reyes, y hecho el paseo, digan. (p. 1052)	Mauritio, Gofredo, Turbino, Astolfo, Ortenzio, gewapent. Luzinda, Lizaura gemaskert uyt ('Salen Mauritio, Gofredo, Turbino, Astolfo, Ortenzio, armados, Luzinda, Lizaura, embozadas').
Cajas; el príncipe Turbino, el conde Astolfo embozados, Lucinda y Lisaura de padrinos, vestidas de mujeres, con bastones y tocas blancas en los rostros, Hortensio con una rodela en medio y dando el paseo diga. (p. 1053)	
Toquen las cajas. Hágase la batalla, venciendo Turbino y Astolfo. Salgan a este tiempo Leonato y Arnaldo a detenerlos. (p. 1055)	Daer wert gevoghten. Turbino en Astolfo overwinnen d'and're ('Se lucha. Turbino y Astolfo vencen a los otros'). Schuyven hun Helmen op ('Levantando sus celadas').
Fin de la comedia del amigo por la fuerza. (p. 1056)	Binnen. Eynde

Dada la disciplina con la que Vos se apega al original, no extraña que algunas de estas acotaciones sean casi traducciones literales de las de Lope:

Éntrense, salga el conde Astolfo con la espada desnuda tras Clarino y Pinabelo, y Lisaura, su hermana, teniéndole.	Eerste Bedrijf. Tweede Uytkomst [sic]. Astolfo, vervolght Klarin en Pinabel met een bloote Deegen, maar wort van Lisaura gestut ('Astolfo persigue a Klarin y Pinabel con una daga desnuda, pero Lisaura le contiene').
--	---

O que otras sean amplificaciones de acotaciones que la convención española hacía perfectamente comprensibles, pero que Vos se veía obligado a glosar:

Lea.	Derde Bedrijf. Tweede Uytkomst Arnoldo doet de Brieff open, en leest dit na-volgend ('Arnoldo abre la carta y lee lo siguiente').
------	--

Un ejemplo de un fenómeno semejante que lleva a Vos a extender su acotación lo encontramos al inicio de la obra, cuando salen el conde Astolfo y sus criados dispuestos a escalar el balcón de la dama. La mera presencia de la escala y la intención de los que la llevan le indicaría a un espectador español que la escena era nocturna, pero Vos ve necesario especificarlo:

El conde Astolfo, Clarino y Pinaelo, criados, con una escala	Eerste Bedrijf. Eerste uyt-komst. Graaff Astolfo, met Pinabel en Klarin met en Leer, in de nacht uyt ('El conde Astolfo, con Pinabel y Klarin, con una escala, de noche').
--	--

De modo semejante, Vos tiende a redactar como acotaciones ciertas indicaciones que en el texto de Lope se hallaban implícitas. Así, en la cuarta escena del acto tercero incluye una «Sy valt in Swijn» (Se desmaya) que el Fénix indicaba mediante la reacción de los otros personajes, con la típica economía de acotaciones del teatro áureo: «¡Vuelve en ti! Hase desmayado» (v. 2215). Asimismo, resultan casos parecidos los de dos acotaciones de la cuarta escena del acto cuarto. En la primera Vos indica, al salir «el rey Teodosio, el duque Mauricio y Gofredo», que es lo único que pone Lope, «Den Koningh Theodozia [sic], Gofredo, Mauritio, en al 't Gevolgh uyt» (Salen el rey Teodosio, Gofredo, Mauricio y todo el séquito). Un poco más abajo, cuando Lope indica «Metan al príncipe las guardas», Vos especifica: «Turbino gebonden uyt» (Sale Turbino atado).

Más interesantes resultan aquellos casos en los que Vos aclara la disposición con que tienen que salir al escenario algunos personajes. En tres ocasiones precisa que alguien tiene que entrar asustado, agitado: en la tercera escena del acto primero («Pinabel en Klarin, verbaest uyt»), en la segunda escena del acto segundo («Verbaest uyt») y en la segunda escena del acto quinto («Twee Helbardiers verbaest uyt»). Un caso parecido lo encontramos en la escena quinta del acto cuarto. Ahí Lope indica simplemente que salen «Ortensio, Lisaura, Lucinda, el conde», resultando evidente por la acción que van de viaje. Por su parte, Vos necesita explicar tanto lo que visten los personajes como su actitud: «Astolfo, Luzinda, Lizaura, Ortensio, Cotaldo gelaerst en gespoort haestigh uyt» (Salen apresurados Astolfo, Lucinda, Lizaura, Ortensio, Cotaldo, con botas y espuelas).

Sin embargo, la impresión general de esta comparación es que las aclaraciones del texto español son instrucciones técnicas para representar la obra, y el holandés una literaturización *a posteriori* de la misma. Y es que, o bien el espectáculo holandés era mucho menos móvil que el español, o el libro de Vos no ve oportuno representar esa viveza. Así, por ejemplo, comprobamos que cuando el texto lopesco propone el uso de la parte elevada del escenario para representar el balcón («Lucinda en alto»; «Suba por la escala»; «En el balcón el conde», págs. 947, 948 y 952), Vos no pone nada, lo que sugiere que la representación holandesa no hace uso

de los espacios superiores, pese a que sabemos que estos existían en el Schouwburg (Hoogendorn 1993, 357; Hummelen 1996, 198). Además, la última escena citada, que en *Gedwongen vrient* corresponde a la segunda del primer acto, resulta más estática en las acotaciones holandesas que en las españolas: una sola salida, dos simples «Binnen», corresponden al «Váyanse Leonicio y Fulgencio», «En el balcón el conde», «Vaya», «Téngase», «Éntrese el conde» y «Váyanse» del texto lopesco (págs. 952 y 953). Esta diferencia en la movilidad escénica se percibe en otras muchas escenas. Tomemos como ejemplo la escena tercera del acto segundo (de Lope de Vega 2002):

Entre el conde Astolfo, desatinado. Empúñela. Quítese la espada. Arroje la espada. Lleguen y átenle. Llévanle. Váyanse.	Tweede Bedrijf. Derde Uytkomst. Astolfo half razende uyt ('Astolfo, casi fuera de sí'). Binnen
---	--

O estas otras dos escenas, en las que, además, vemos cómo el texto lopesco contiene instrucciones muy precisas para los actores de las que carece el libro holandés:

El conde, preso, y Lucinda. Retírense. Salga el príncipe. Échese arrimado al vestuario.	Vierde Bedrijf. Eerste Uytkomst. Luzinda alleen voor de Traly van Astolfo (‘Lucinda sola ante la prisión de Astolfo’). Binnen
Llegue Lisauro al príncipe; Ortensio hable con Mauricio. El conde llegue y asga por detrás al duque y le tenga. Pónganle un lienzo en la boca. Vanse todos, dejando atado al duque.	Vijfde Bedrijf. Tweede-uytkomst. Zy trekken Mauritio onder de voeten, stoppen zijn mondt, en binden hem aan een Pilaar ('Derriban a Mauritio, le amordazan y le atan a un pilar'). Binnen.

En este otro ejemplo, de la escena tercera del quinto acto, Lope indica un uso del escenario en las entradas y salidas que decide ignorar el holandés:

Dos alardes por dos partes, cajas, dos banderas, los reyes detrás con sus bastones.	Vijffde Bedrijff. Derde Uytkomst. Theodozio, Rozimondo, met Eedelen en Krijghs-volk uyt ('Salen Theodozio, Rozimondo, con nobles y séquito').
Éntrense en orden, como salieron.	

Del mismo modo, la escena final (quinta del quinto acto) es mucho más rica en consejos escénicos en la versión lopesca que en *Gedwongen vrient*, por más que el holandés adopte aquí la idea lopesca de que salgan los partidos por los dos lados, que acabamos de citar:

Chirimías; los reyes tomando asientos en alto. (p. 1051)	Vijfde Bedrijf. Vijfde uyt-komst. Twee Helbaerdiers met een hoop Soldaten en Volk uyt ('Salen dos alabarderos con un grupo de soldados y gente').
Duque Mauricio, Gofredo, capitán, cajas y padrinos en orden ante los reyes, y hecho el paseo, digan. (p. 1052)	Rozimondo, Theodozio, met Eedelen en Krijghs-volk van weder-zijden uyt ('Salen por los dos lados Rozimondo, Theodozio, con nobles y guerreros').
Cajas; el príncipe Turbino, el conde Astolfo embozados, Lucinda y Lizaura de padrinos, vestidas de mujeres, con bastones y tocas blancas en los rostros, Hortensio con una rodela en medio y dando el paseo diga. (p. 1053)	Mauritio, Gofredo, Turbino, Astolfo, Ortenzio, gewapent. Luzinda, Lizaura gemaskert uyt ('Salen Mauritio, Gofredo, Turbino, Astolfo, Ortenzio, armados, Luzinda, Lizaura, embozadas').
Toquen las cajas. Hágase la batalla, venciendo Turbino y Astolfo. Salgan a este tiempo Leonato y Arnaldo a detenerlos. (p. 1055)	Daer wert gevoghten. Turbino en Astolfo overwinnen d'and're ('Se lucha. Turbino y Astolfo vencen a los otros'). Schuyven hun Helmen op ('Levantando sus celadas').
Fin de la comedia del amigo por la fuerza. (p. 1056)	Binnen. Eynde

En cuanto a *Voorzigtige dolheit*, no permite un análisis comparativo tan detallado porque de Wijse no sigue *El cuerdo loco* con la fidelidad con que Vos se apega a *El amigo por la fuerza*. Sin embargo, podemos notar en esa obra tendencias semejantes a las de la adaptación de Vos, como son, por supuesto, la división en cinco actos, o también el uso exclusivo del plano inferior de representación.

Más llamativas resultan las diferencias con respecto a la obra de Vos. Para empezar, de Wijse no recurre a la división en escenas y, sobre todo,

tiene muchas menos acotaciones que Vos.²⁵ Estas son las que trae en el primer acto:

Eerste bedrijf
De Koning, de graaf Morosin, en Lucinde
Rijntje, Floris, Morosin, Lucinde
Binnen
Dinardo, Rosania
De Koning, graaf Morosin, *Rijntje* en *Floris*
Binnen
Binnen
Een meenigte Soldaten, Jongens en Wijven met pak en zak
Dinardo
Sargiant
Binnen
De Koning, *Rosania*
Dinardo
Binnen
Dinardo, Rosania
Dinardo, Rosania, Domicio, Tancredo

Obsérvese que son muy simples, reduciéndose básicamente a nombrar a los personajes que entran y a un escueto «Binnen» para las salidas. La única que especifica algo más es la referida a los soldados: «Een meenigte Soldaten, Jongens en Wijven met pak en zak» (Un grupo de soldados, jóvenes y mujeres con equipaje y mochilas).

El segundo acto resulta más interesante, pues en él nos encontramos con un fenómeno al que solo hemos aludido de pasada arriba, las canciones:

Twede bedrijf
De Koning, *Lucinde*
Tebandro
Tebandro, Robbrecht
Binnen
Lucinde, Tebandro
Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio
De Koning, *Finardo, Cloro* met en lampet met water; *Tebandro* met een handdoek

25 La edición de 1659 trae incluso menos, pues elimina algunos «Binnen» que se entenderían por el contexto del verso, en el que, por ejemplo, puede haber un «Ik gae» (Me voy) o un «Hy's wegh» (Se va).

Daar wert gezongen en gespeelt, en ondertusschen komt *Celio* de kamerling, met den uchtend-drank van de koning, uit. Wyze: *Je voudrois bien o Cloris, etc.*

Wyze: *Non ha Sotto il Ciel.*

Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, met gevolg van hofjonkers en dienaars

Las canciones eran una parte esencial del teatro holandés (Rasch 1996; Veldhorst 2004), normalmente en interludios líricos como este, en el que se cantan en escena mientras se lava el rey. El volumen impreso incluye los versos de dos canciones, bajo las siguientes acotaciones: «Daar wert gezongen en gespeelt, en ondertusschen komt *Celio* de kamerling, met den uchtend-drank van de koning, uit. Wyze: *Je voudrois bien o Cloris, etc.*» (Se canta y se actúa y mientras sale *Celio*, camarero, con la bebida matinal del rey. Al tono de «*Je voudrois bien, oh Cloris, etc.*»); «Wyze: *Non ha Sotto il Ciel*» (Al modo de «*Non ha sotto il ciel*») (fig. 28a-b).

Daar wert gezongen en gespeelt, en ondertusschen
komt *Celio* de kamerling, met den uchtend-drank
van den koning, uit.

W Y Z E:
Je voudrois bien o Cloris, etc.

I
*K magh met recht my over u beklagen,
O tijd, die my mijn vreughde hebt berooft,
Een minnevlam was haar om 't hert gezlagen,*

D O L H E I T.

*Die ik by haar noit hadt te zijn geloofst,
Zy liet my toe; een vreughdt; ó tong wildt zwijgen,
Een vreughdt, daar ik haar niet weer toe kan krijgen.*

2.
*Mijn hoop is uit, ten zy de min zijn kraghten
Op nuws te werk stelt aan mijn tweede ziel:
Maar hoe koom ik te weten haar gedaghten,
Genomen het al na mijn wensch uit viel,
Zy liet my toe; een vreughdt, ó tong wilt zwijgen,
Een vreughdt, daar ik haar niet weer toe kan krijgen.*

Figura 28a-b. Voozigtige dolheit (1650). Canción

Estas canciones son una adición importante con respecto al original español y destacan sobre el resto de las acotaciones, que siguen siendo muy escuetas, limitándose a anunciar salidas y entradas de personajes, con la excepción de la siguiente, que detalla además los adminículos de los servidores del rey: «*De Koning, Finardo, Cloro met en lampet met water; Tebandro met een handdoek*» ('El rey, Finardo, Cloro, con una palangana con agua; Tebandro, con una toalla'). Por último, esta hace mención del séquito mudo que entra en escena: «*Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, met gevolg van hofjonkers en dienaars*» (Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, con séquito de pajes y servidores).

El tercer acto, por su parte, incluye también dos indicaciones más puramente escénicas. La primera especifica por qué puertas han de entrar los personajes: «*Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, met gevolg van adeldom, staatjongens en dienaars aan d'eene, en Filippo met de gemeente aan d'andere zijde*» (Salen por un lado Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, con séquito de nobles, pajes y servidores; por otro, Filipo con el pueblo). La segunda indica un movimiento de los actores: «*Reyntje schiet toe, doch krijgt van de Koning een klabax*»²⁶ ('Reyntje huye, pero pese a ello se lleva un golpe del rey'). Asimismo, resulta interesante la aparición de una carta, como ya habíamos visto en *Gedwongen vrient*. Por supuesto, la carta la leería un personaje, aunque aquí tiene la peculiaridad de traer sobreescrito (fig. 29).

Suponemos que el sobreescrito lo leería un personaje, aunque esto no se indica, ni tampoco cómo distinguiría entre una parte y otra del mensaje, ni si leería los titulillos («Opschrift» y «Briefs inhoud», 'Sobreescrito' y 'Contenido de la carta').

En el cuarto acto volvemos a encontrar un juego escénico con las puertas semejante al del acto anterior: «*De veldtheer graaf Morosin, met het heir der Albanoisers aan d'eene, ende Sinam Bassa met het Leger der Turken and d'ander zijde*» (El general, conde Morosin, con el ejército de los albaneses, por un lado, Sinam Bassá con el ejército turco, por el otro). Además, en este acto aparecen dos personajes disfrazados, con las consiguientes indicaciones en la acotación: «*Ergastus, Lucinde, en Robbrecht, in onbekent gewaad*» (Ergastus, Lucinde y Robbrecht, disfrazado) y «*Lucinde in herdinne gewaad met een mantje met Fruit, de Koning, Floris, en Rijntje*» (Lucinda, de pastora, con una cestita de fruta, el rey, Floris y Rijntje).

En suma, y aparte de la canción, la carta y un par de indicaciones que hemos comentado, *Voorzigtige dolheit* es una obra parca en acotaciones que sirvan como instrucciones para los actores. La impresión general es que estos volúmenes son libretos, poemas narrativos pensados directamente para lectores que quieran seguir el texto de una representación a la que estén asistiendo (esta extraña costumbre está documentada), recordararla, o evocarla si no han podido asistir al espectáculo.

26 'Klabaks', es decir, 'golpe en las orejas' (Instituut voor de Nederlandse Taal).

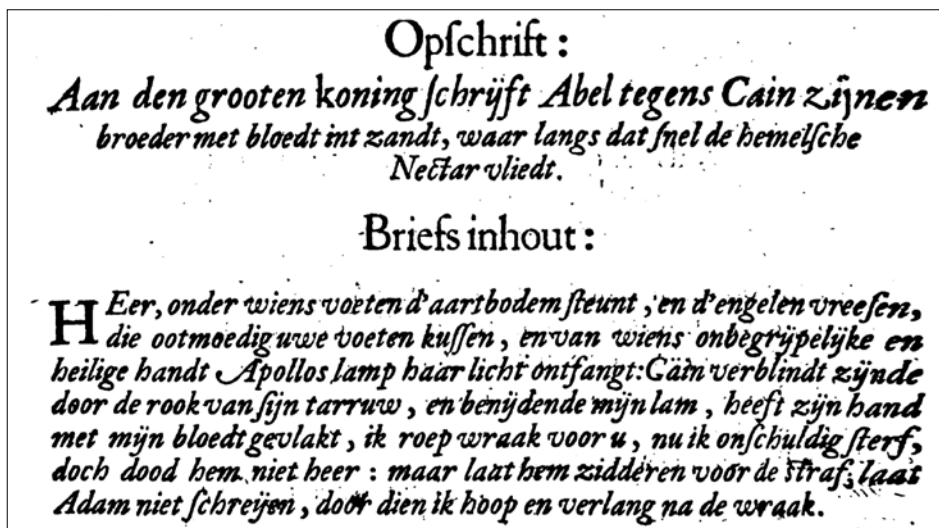


Figura 29. Voozigtige dolheit (1650). Carta

9 Conclusiones

El corpus estudiado revela grandes diferencias entre las acotaciones de los impresos teatrales españoles y holandeses. En general, estas sugieren que la Ámsterdam del siglo XVII era una sociedad con una imprenta desarrolladísima, y mucho más acostumbrada a manejar textos que su equivalente español, con las consecuencias para el desarrollo de la función autorial (lo demuestran los emblemas impresos de poetas como Rodenburgh). Esto supone, además, que los teatros holandeses eran espacios mucho más 'monumentalistas', al menos para parte del público, que los corrales españoles. Así, hemos comprobado, por ejemplo, que las piezas teatrales holandesas tenían una vida escénica inverosímilmente larga y que en el espectáculo el libro funcionaba conjuntamente con la representación. Básicamente, en el caso español estamos ante un teatro en que el impreso teatral es un resto de un guion de espectáculo, un texto previo al mismo. Sin embargo, en Holanda estos textos no solamente son guiones, sino también productos cuidadosamente preparados para acompañar el espectáculo, a modo de libretos, y para ayudar a evocarlo luego, rememorándolo y dirigiendo su interpretación, como hemos visto con los casos de los marbetes genéricos y los grabados *ad hoc*. En suma, si las acotaciones españolas revelan textos *a priori* del espectáculo y claramente supeditados al mismo, las holandesas nos introducen, más bien, en un mundo en que el texto funciona durante y *a posteriori*, y que puede cobrar una autoridad e importancia mucho mayor que la de la representación.

Bibliografía

- Albach, Ban (1970). «De schouwburg van Jacob van Campen». *Oud Holland*, 85, 85-109.
- Albach, Ban (1996). «De eerste vrouw op het toneel van de Schouwburg». Erenstein 1996, 234-41.
- Álvarez Francés, Leonor (2013a). «Las alas neerlandesas del Fénix: la traducción de *El amigo por fuerza* y la renovación literaria en Ámsterdam». *eHumanista*, 24, 16-42.
- Álvarez Francés, Leonor (2013b). *The Phoenix Glides on Dutch Wings. Lope de Vega's "El amigo por fuerza in Seventeenth-Century Amsterdam"* [tesis de maestría inédita]. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam. URL <http://www.scriptiesonline.uba.uva.nl/en/scriptie/452381> (2017-09-10).
- Álvarez Francés, Leonor (2014). «Fascination for the 'Madritsche Apoll': Lope de Vega in Golden Age Amsterdam». *Arte nuevo*, 1, 1-15.
- Amir, T. (1996). «Van suggestie naar illusie; kunst- en vliegwerken in de Amsterdamse Schouwburg». Erenstein 1996, 258-65.
- Blom, Frans R.E.; van Marion, Olga (2017). «Lope de Vega and the Conquest of Spanish Theater in the Netherlands». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 155-77.
- Chartier, Roger (1999). *Publishing Drama in Early Modern Europe*. London: The British Library.
- Coigneau, Dirk (2001). «Drama in druk, tot circa 1540». van Dijk, Hans; Ramakers, B.A.M. (eds), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 201-14.
- Dahl, Fokke (1939). *Amsterdam, Earliest Newspaper Centre of Western Europe. New Contributions to the History of the First Dutch and French Corantos*. The Hague: Nijhoff.
- Dupont, Florence (1994). *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La découverte.
- E.D. S.M. (1674). *Spaensche comedie de mislukte liefde, en trouw van Rugero, prins van Navarren*. Amsterdam: S.V.B.
- Erenstein, R.L. (ed.) (1996). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Frederiks, J.G.; van der Branden, F. Jos (1888-91). *Biographisch Woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche Letterkunde*. Amsterdam: I.J. Veen.
- Giuliani, Luigi (2012). «La comedia desde lejos: sobre actrices y guiones». Fosalba, Eugenia; Pontón, Gonzalo (eds), *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*. Madrid: Castalia, 283-335.
- Hanou, André (1996). «Iets over de sfeer in de Schouwburg». Erenstein 1996, 306-11.

- Hoogendorn, Wiebe (1993). «Dutch Theatre, 1600-1848». Brandt, George W. (ed.), *German and Dutch Theatre, 1600-1848*. Cambridge: Cambridge University Press, 335-499.
- Hummelen, W.M.H. (1996). «Inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijkers en in de Schouwburg». Erenstein 1996, 192-203.
- Instituut voor de Nederlandse Taal (2017). *De Geïntegreerde Taal-bank*. URL <http://gtb.inl.nl/> (2017-08-23).
- Jautze, Kim; Álvarez Francés, Leonor; Blom, Frans R.E. (2016). «Spaans theater in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1672). Kwantitatieve en kwalitatieve analyse van de creative industrie van het vertalen». *De Zeventiende Eeuw*, 32, 12-39.
- Mareel, Samuel (2010). *Voor vorst en stad. Rederijkersliteratuur en vorst-enfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Molhuysen, P.C.; Blok, P.J.; Knappert, L. (1921). *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*. Leiden: A.W. Sijthoff.
- Oleza, Joan (2017). «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 6-33.
- Onstage = Blom, Frans R.E.; van Gemert, Lia (2017). *Onstage. Online Datasystem of Theatre in Amsterdam in the Golden Age*. URL <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/> (2017-09-10).
- Pleij, Herman (1994). «Onvoltooide literatuur. Over dramatisch lezen, spiritueel herkauwen en de emotionele verwerking van gedrukte teksten in het algemeen». *Jaarboek de Fontaine*, 41-42, 167-75.
- Pleij, Herman (1996). «Drukkers en toneel». Erenstein 1996, 86-91.
- Rasch, R.A. (1996). «Toneel en muziek aan het eind van de zeventiende eeuw». Erenstein 1996, 272-7.
- [Rodenburgh, Theodoor] (1617a). *Jaloersche studenten*. Leyden: Bartholomeeus Jacobsz de Fries.
- [Rodenburgh, Theodoor] (1617b). *Jaloersche studenten*. Amstelredam: Nicolaes Biestkens; Willem Janz Stam.
- Rodenburgh, Theodoor (1644). *Jaloersche studenten*. Amsterdam: Nicolaes van Ravesteyn; Dirck Cornelisz Hout-haeck.
- Rodríguez Pérez, Yolanda (2016). «'Neem liever een Spaans spel'. Nieuw onderzoek naar het Spaanse toneel op de Noord- en Zuidnederlandse planken in de zeventiende eeuw». *De Zeventiende Eeuw*, 32, 2-11.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2016a). «Lope de Vega de ultratumba: tres calas fantasmales en la recepción póstuma del Fénix». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 22, 261-86.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2016b). «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega». *Studia Aurea*, 10, 153-71.
- Schama, Simon (1997). *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. New York: Vintage.

- Smits-Veldt, M.B. (1996). «Begin van een traditie en het beheer van de Schouwburg». Erenstein 1996, 204-11.
- ter Laan, Kornelis (1952). *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid*. 's-Gravehage: G.V. van Goor Zonen.
- van Bork, G.J.; Verkruijsse, P.J. (1985). *De Nederlanse en Vlaamse auteurs*. Amsterdam: de Haan.
- van der Aa, Abraham J. (1852-74). *Biographisch woordenboek der Nederlanden*. Haarlem: J.J. van Brederode.
- van Dixhoorn, Arjan (2008). «Chambers of Rhetoric: Performative Culture and Literary Sociability in the Early Modern Northern Netherlands». van Dixhoorn, Arjan; S. Speakman (eds), *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*. Leiden: Leiden University Press, 119-58.
- van Dixhoorn, Arjan (2009). *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- van Halen, Arnoud (1720). *Panpoëticon Batavum Kabinet, waar in de Afbeeldingen van Voorname Nederlandsche Dichteren, versameld, en Konstig Geschilderdt*. Amsterdam: Andries van Damme.
- van Herk, Anke (2012). *Fabels van liefde. Het mythologisch-amoureuze toneel van de rederijkers (1475-1621)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vega Carpio, Lope de (1620). *El cuerdo loco. Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan de la Cuesta; Miguel Siles, ff. 266v-292v.
- Vega Carpio, Lope de (2002). «*El amigo por la fuerza*». Pontón, Gonzalo; Laplana, José Enrique (eds), Giuliani, Luigi; Valdés, Ramón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. 2. Lérida: Milenio, 923-1080.
- Vega Carpio, Lope de (2015). «*El cuerdo loco*». Sánchez Jiménez, Antonio; Sáez, Adrián J. (eds); López Martínez, José Enrique (coord.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XIV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 725-910.
- Veldhorst, Natascha (2004). *De perfecte verleiding. Muzicale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vos, Isaak (1646). *Gedwongen vriend*. 1a y 2a ed. Amsterdam: Jan van Hilten.
- Vos, Isaak (1661). *Gedwongen vriend*. Amsterdam: Jacob Lescaille.
- Vos, Isaak (1670). *Gedwongen vriend*. Amsterdam: Jan Bouman.
- Vos, Isaak (1677). *Gedwongen vriend*. Amsterdam: Jacobus Bouman.
- [Wijze, Joris de] (1650). *Voorzigtige dolheit*. Amsterdam: Jan van Hilten.
- Wijze, Joris de (1659). *Voorzigtige dolheit*. Amsterdam: Jacob Lescaille.
- Worp, J.A. (1920). *Geschiedenis van de Amsterdamse Schouwburg, 1496-1772*. Amsterdam: S.L. van Looy.

La edición de las didascalias escénicas es uno de los pasos más delicados de la labor del crítico textual, sobre todo en el caso de las acotaciones del teatro de los siglos XVI y XVII, cuyos textos nos han llegado de manera azarosa en versiones manipuladas por compañías de actores. Este volumen aborda la ecdótica de las didascalias desde distintas perspectivas: la semiótica, la estemmática, la transmisión manuscrita e impresa, la evolución de la escritura dramática, la historia del teatro, la praxis editorial pasada y presente, la traducción y la mirada comparatista hacia textos del Siglo de Oro español y los teatros nacionales inglés, francés, portugués y holandés.

