

## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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 Blecha, 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 Blecha (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.<sup>3</sup>

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,<sup>4</sup> 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,<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup>

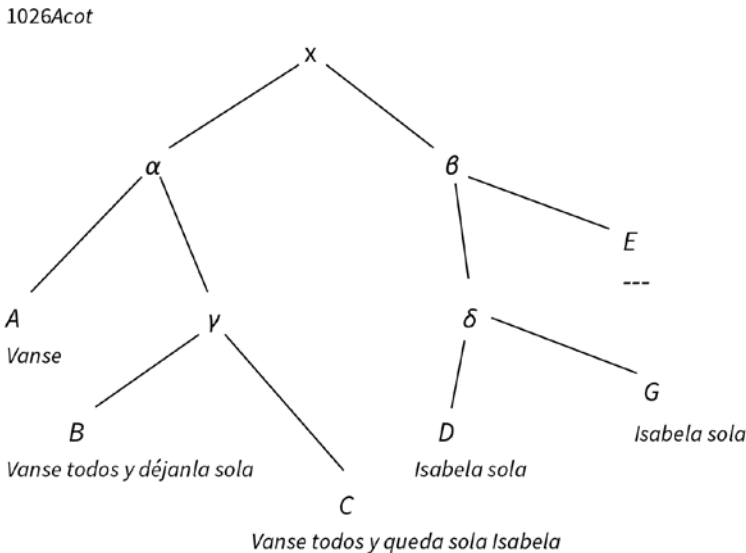
---

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  $\alpha$  quien abunda en la descripción del movimiento o si es  $\beta$  quien recorta o resume un texto más extenso (y lo mismo podría decirse dentro de la familia  $\alpha$  con respecto a las lecciones de A y  $\gamma$ ). 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.	

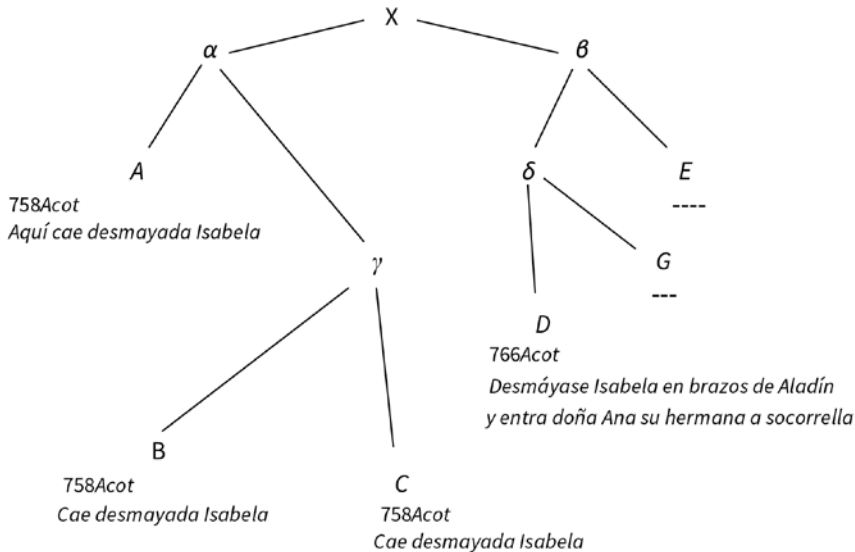
*Aquí cae desmayada Isabela*

	¡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*  $\delta$   
Aquí *A* : *om*  $\gamma$

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  $\alpha$  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  $\alpha$  y transmitiéndose en  $\beta$ , 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

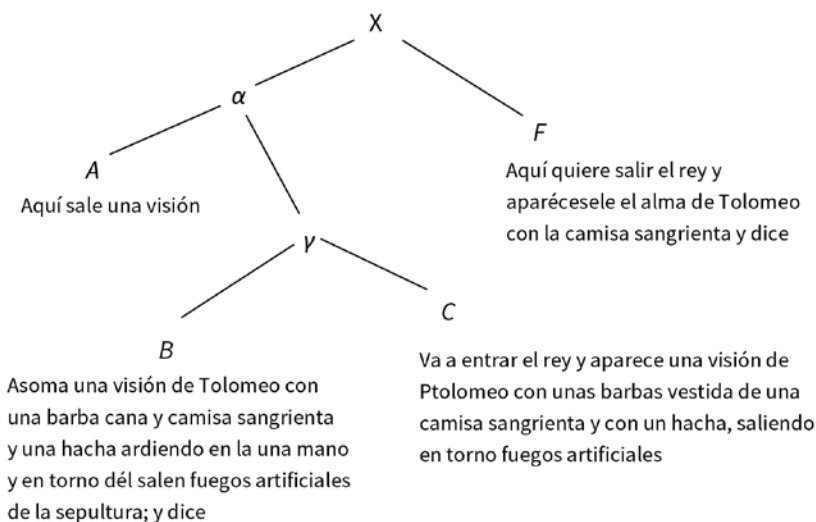
Aquí sale una visión A

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 aparécesele 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  $\alpha$ , 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.<sup>8</sup> 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).<sup>9</sup> 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*

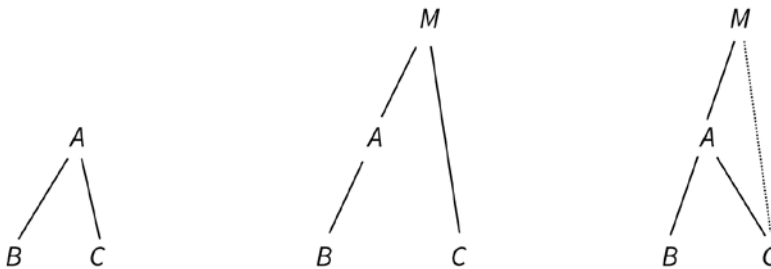
*El testigo contra sí*

*La batalla del honor*

*La obediencia laureada*

*El hombre de bien*

*El secretario de sí mismo*



<sup>9</sup> 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*.<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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».<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> 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.

