

«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 verosímilmente 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, realizado 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*, 1741*Acot*)

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

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 1741*Acot* y la de *M* en 1753*Acot* 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.