

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

editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Lope ante la puesta en escena

Las acotaciones en las comedias autógrafas

Sònia Boadas

(Università di Bologna, Italia)

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Localización

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

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

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

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

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

[16v] Rosaura y Lesbia

[16v] Éntrese metiendo mano Estacio

[16v] Vayan todos

[16v] Quede Clarideno con ellas

[17v] Tome a Celio en brazos. Llévele

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

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

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

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

mtte
por donde ^{autora} salir quisiere
Cear q' celio o Reyna y muere triste mozo
Ansi se sumano q'zo se defaze
Ansi ^{ca} q' naze se mar ciza
Rosaura y Roxane suelta quita no me tengas
Elio ^{ca} Razon sera q' venga como debes
Dus ay tistes dras nebes de contento
Para mi tormento y en mi mal y
Ereys mas q' y mortal q' si ser puede
esta este dolor excede a los sentidos
yansi tan divertidos me ocuparon
q' lugar no dexaron al discurso
por donde lleba el curso el boni q' da
no q' dara con vida Astolfo muera
esta Astolfo / ^{ca} / el mismo / ^{ca} / espera / ^{ca} / ven con
esta ^{ca} amatar a befigo muera Astolfo
al mar al mismo golfo se de arrojar me
y no se de aventurar me yo Astolfo mismo
Vayan q' al mismo eterno abismo me arrojara
todas de clari de no Anpara en pñe sa
quede ^{ca} mientra la furia es de del tormento
clari q' aqui me dexes sienta, pero parte
de no por otra parte ve afe guirte
con ellas ^{ca} q' puedo ya de verte esposo mio
ni entra el ludo y fiso te contemplo
sino q' soy exemplo de desdichas
q' todas mis dichas se acabaron
q' poco me duraron celio amigos
los bienes q' contigo y imaginaba
celio y mi vida se acaba esposa mia
en el postero dia de mis años
unos co los enganos desta vida

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

H
Enimias zentru
Payo de bivar
ayn tello?
ornauxinanz
migo de cara
y letras de sonde
Melen gun jalez
y di muger dona
Naya y el Rey
nino enre dis de
los dog

13.
Milla
Jurado el nino Rey nobly ditalgo
pa Galicia con las Asturias
Me quebre con el d'el Rey gufo
en la Ciudad de Oveba con niza
a Lugo donde vian a Santiago
q' n' esto no sabra de los botu
y así me lo aconseja la unedda
Ca y la tre conde donri del doto y nperio
en ayto pezo sus Reliquias vian
con pite q' aqui se quide Alfonso
y alon el pue q' pite y quire
Al di' feno' donde, si permita supas
q' mi Germana me dize q' no bayas
en Plazeme mi buen Rey, aqui estaremos

Zer q' es voy a una guerra Geforosa
Zer de mi de p'rica mi zerb in lo res
Zer no pienso q' sera di' ficultosa
Zer q' mayor mal s' vn orn no te ves
Zer para p'ae el jardin y ablemos cerca
Zer d'ic' los malos quando el bien se acerca

H
vayanse zentru. Rosela y pedro.
ped Can sabu nos eln estoy
Ros. del camino v de sta vida

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

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

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

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

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

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

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

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

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

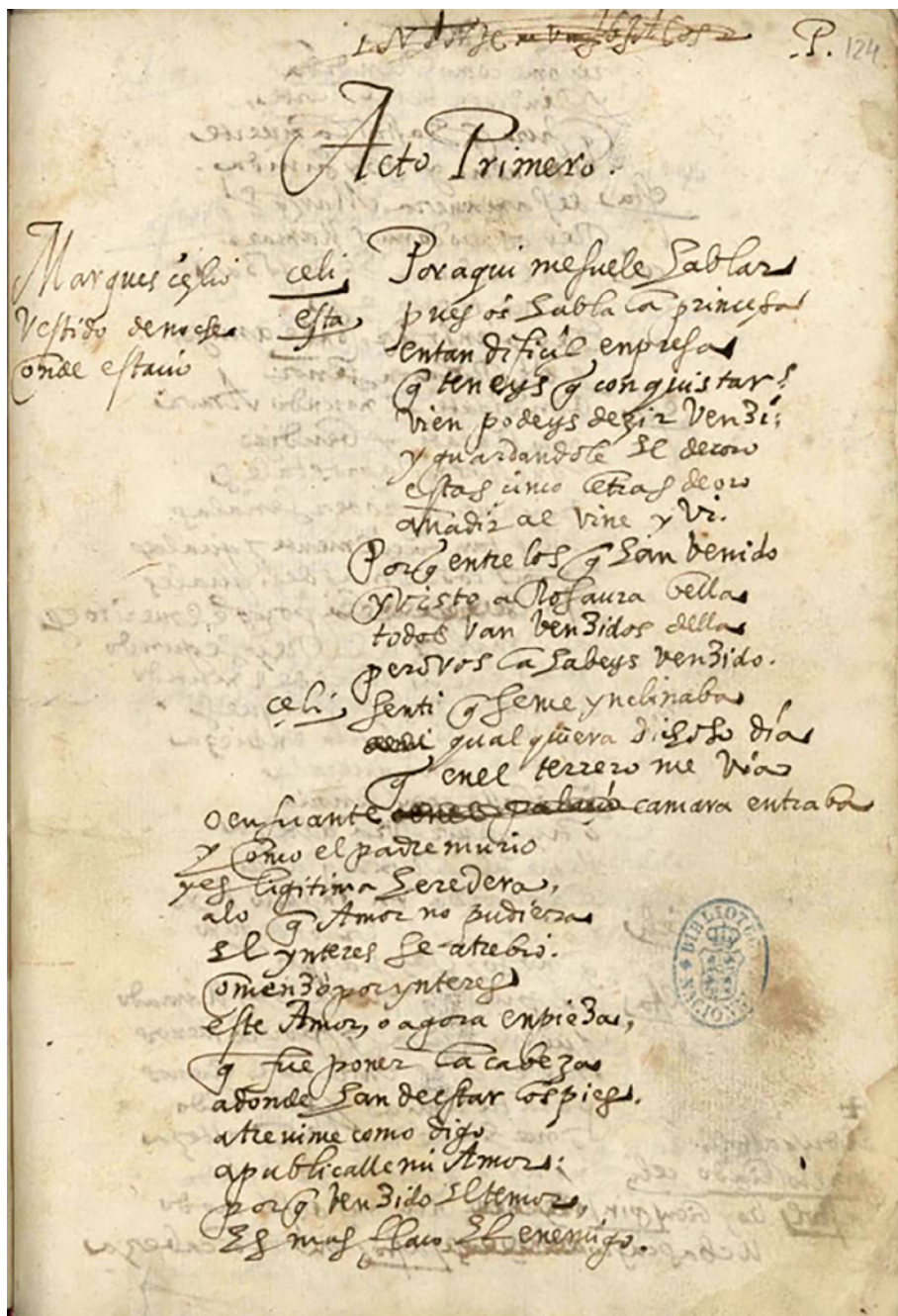


Figura 4. Lope de Vega, *El favor agradecido*. 1593. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 1r. BNE

155 M^o Joseph T^o P.

Acto Primero

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

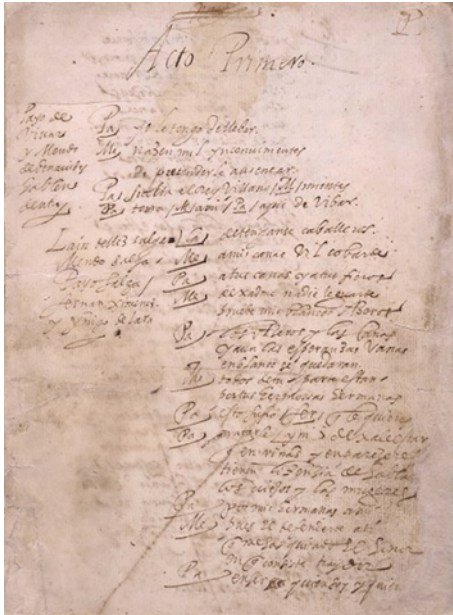


Figura 6. Lope de Vega, *El primero Benavides*. 1600. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 1r. Pennsylvania, UPenn Library

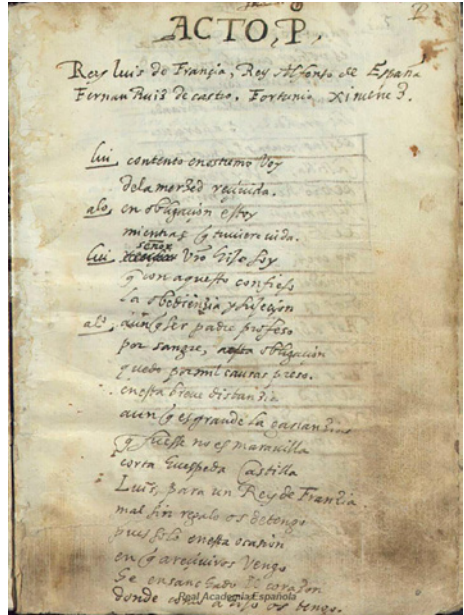


Figura 7. Lope de Vega, *Estefanía la desdichada*. 1604. Manuscrito autógrafo, acto I, f. 1r. Madrid, Real Academia Española

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

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

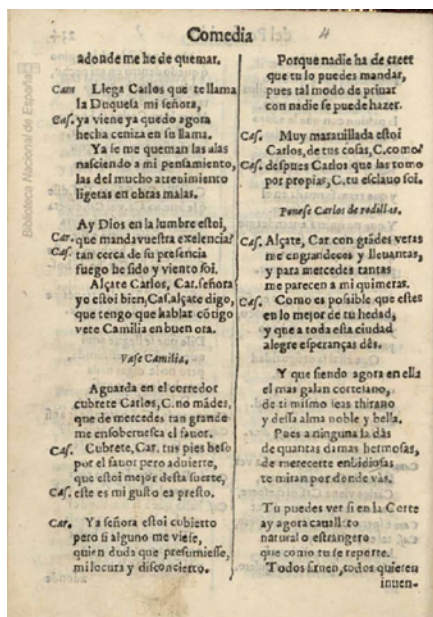


Figura 8. Lope de Vega, *El perseguido*, en *Seis comedias de Lope de Vega y de otros autores*, Lisboa, 1603, f. 234v. BNE

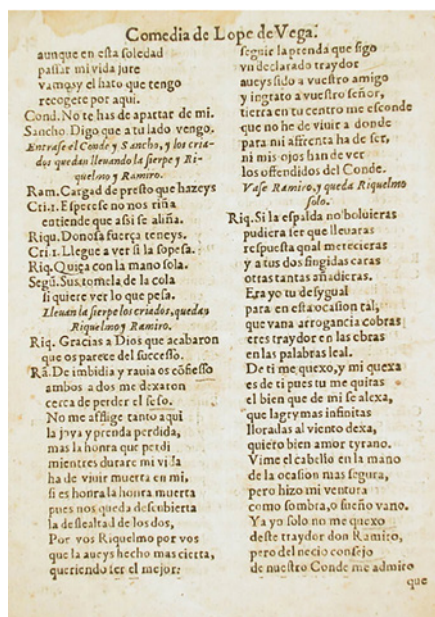


Figura 9. Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, x, f. 4v. BNE

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

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

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

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

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

2 Formas verbales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Indicaciones gráficas

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

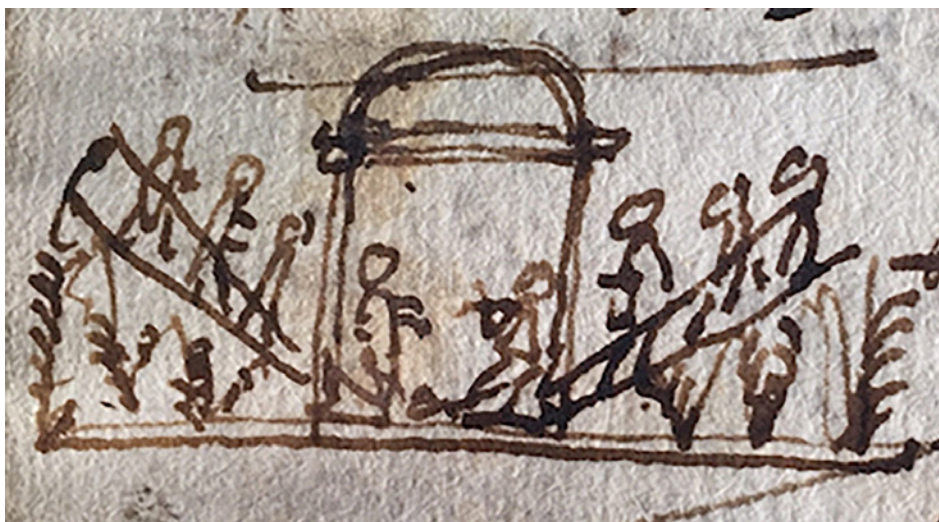
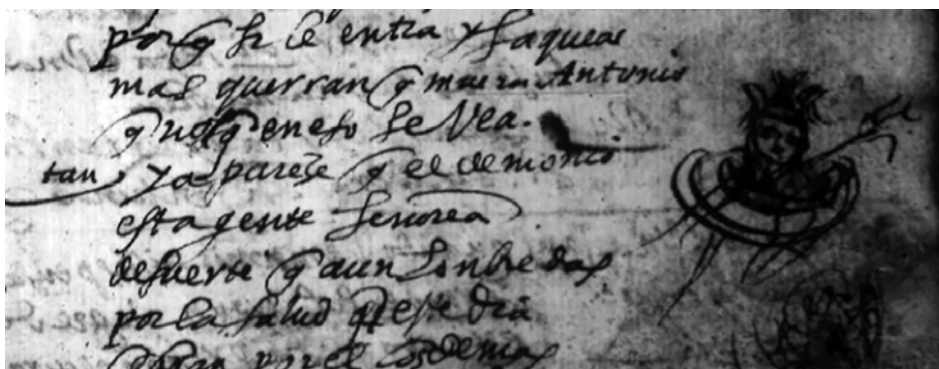


Figura 13. Lope de Vega, *El cuerdo loco*. 1602. Manuscrito autógrafo, acto III, f. 3v. Dorchester, Melbury House

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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