

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

Las acotaciones en los impresos y manuscritos de *La dama duende* (siglo XVII)

Fausta Antonucci
(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Abstract Stage directions in 17th-century printed copies of Calderón de la Barca's *La dama duende* are much more detailed than those in the manuscripts, therefore it is likely that the printed stage directions derive from a theatrical script. The manuscripts, also originated in theatrical circles, are probably closer to the original written by the playwright as far as the stage directions are concerned. At the same time, there is evidence that the modifications introduced in stage directions affect modifications in the text. We also analyse stage directions in the edition of Calderón's play by Vera Tassis, which is intended for reading, and stage directions related to the cupboard, a key piece of intrigue and scenery.

Sumario 1 Premisas metodológicas. – 2 Las acotaciones de *La dama duende* y la filiación de los testimonios. – 3 Acotaciones para la lectura y enmiendas: el caso de la edición de Vera Tassis. – 4 Los rastros de la puesta en escena en las acotaciones de los impresos tempranos y de los manuscritos. – 5 Más sobre la alacena en las acotaciones (y sobre las dos versiones de *La dama duende*).

Keywords Stage directions. Calderón de la Barca. Textual Criticism. Editing.

1 Premisas metodológicas

El objetivo de este trabajo es un estudio ecdótico de las acotaciones en los diversos testimonios que nos han legado el texto de *La dama duende* en el siglo XVII. Al hablar de 'acotaciones', me refiero a las acotaciones explícitas (o extradiológicas): uno de los lugares menos estables del texto teatral, el que ofrece la menor garantía de haber salido de la pluma del dramaturgo. De hecho, es en las acotaciones donde más a menudo intervenía el autor de comedias en razón de las exigencias de su compañía y de la representación concreta que preparaba, precisando o hasta modificando las indicaciones, que solían ser muy escuetas, del dramaturgo (cf. Morrás, Pontón 1996, 84; Ruano de la Haza 2000, 144). Estos cambios y/o añadidos, según precisa Ruano de la Haza (2000, 144-5), muy pocas veces se hacían en el autógrafo

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

que el dramaturgo había vendido a la compañía; más bien, se realizaban en las copias que el apuntador sacaba de dicho autógrafo. Si alguna de estas copias terminaba vendiéndose para que se imprimiera la comedia en alguna de las muchas *Partes* que alimentaban el mercado editorial del siglo XVII, he aquí que las acotaciones de la compañía, reflejando con todo su detallismo las circunstancias de alguna representación concreta, pasarían al impreso que de ese manuscrito derivara. De hecho, como observan Morrás y Pontón (1996, 82-3), las comedias de la *Primera parte* de Lope de Vega presentan a menudo unas acotaciones extremadamente detalladas, en prueba que dichos impresos derivan con toda probabilidad de manuscritos teatrales.

Ahora bien, en el estudio de la transmisión textual de una comedia áurea el editor observará con frecuencia que algunos testimonios, que pueden agruparse según errores comunes, tienden asimismo a presentar cierta uniformidad en las acotaciones, que los identifica con respecto a testimonios que pertenecen a familias diferentes. Este fenómeno, del que hablan tanto Morrás y Pontón (1996, 83) como Ruano de la Haza (2000, 143-4), no deja de tener cierta utilidad para el editor: no solo porque refrenda la filiación de los testimonios establecida gracias al examen de los errores, sino también porque – empleado con prudencia – puede ayudar a despejar alguna de las dudas e incertidumbres que siempre están al acecho en la ingrata tarea de la *recensio*. El hecho de que el texto de la acotación derive de una determinada puesta en escena no invalida su utilidad en la edición crítica: si la primera vía de transmisión de un texto teatral del Siglo de Oro era la del manuscrito que circulaba en el mundo de las compañías en copias repetidas, nada más lógico que, junto con los errores, los copistas derivaran de los manuscritos que copiaban también su forma de indicar las acotaciones. Eso, al menos, en cuanto el autor de comedias no decidiera cambiar tal o cual elemento de la puesta en escena, modificando la acotación en consecuencia. Para decirlo con palabras de Ruano de la Haza: «las variantes que en ocasiones hallamos en las acotaciones de algunos testimonios de comedias pueden sernos de gran ayuda a la hora de agrupar a esos testimonios en familias, familias que ocupan diferentes ramas del árbol genealógico, en primer lugar, en razón de su escenificación, pero con evidentes consecuencias para la fijación textual» (2000, 144).

Por otra parte, también es cierto que la inestabilidad del texto de las acotaciones y su dependencia de circunstancias concretas de representación puede acarrear importantes problemas a la hora de fijar el texto crítico de la comedia. Es posible, por ejemplo, que una acotación explícita entre en conflicto con una acotación implícita; en tal caso, es esta última la que refleja con toda probabilidad la voluntad del dramaturgo, modificada luego en la acotación explícita en razón de exigencias específicas de la compañía. También es posible que en un mismo texto se encuentren acotaciones incompatibles, una de las cuales responderá a la voluntad originaria del dramaturgo o a las exigencias de una representación anterior. Ante estas eventualidades, que

mencionan y discuten Morrás y Pontón (1996, 84 y 93-4), no será fácil para el editor encontrar la solución: podrá optar por mantener las incongruencias señalándolas en nota, o bien podrá resolverse a acoger en el texto crítico la acotación explícita que concuerde con la implícita – aunque aquella se encuentre en un testimonio que no es el escogido como texto-base –, o decidir cuál de entre las dos acotaciones explícitas incompatibles debe formar parte del texto crítico. En todo caso, como veremos examinando los testimonios antiguos de *La dama duende*, por lo común el copista se da cuenta de las incoherencias generadas en el texto por las modificaciones en las didascalias explícitas, y procede a tratar de arreglarlas, aunque por supuesto produciendo un texto muy diferente con respecto al original del dramaturgo.

2 Las acotaciones de *La dama duende* y la filiación de los testimonios

Hasta nueve testimonios, impresos y manuscritos, nos han transmitido el texto de *La dama duende* en el siglo XVII. Por una parte, está la *princeps* madrileña de 1636 (*Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, por María de Quiñones), con sus reediciones sucesivas, ambas fechadas en 1640, en Madrid, por la viuda de Juan Sánchez; aunque la que se imprime sin el nombre del librero Gabriel de León es una edición pirata, fechable en realidad hacia 1670. En 1685, la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* vuelve a imprimirse en Madrid tras una revisión editorial de Juan de Vera Tassis, quien fija un texto que, en lo sustancial, será el que se transmita, por sueltas y reediciones, a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Por otra parte, *La dama duende* se incluye en la *Parte XXIX* (Valencia, 1636) y en la *Parte XXX* (Zaragoza, 1636) de la colección llamada de *Diferentes autores*, y más tarde en otro tomo misceláneo, la *Segunda parte* de las *Doce comedias las más grandiosas...* (Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1647). En esta familia de impresos, la comedia aparece con un texto de la tercera jornada muy diferente del de la *princeps* madrileña y su descendencia. Finalmente, existen dos manuscritos antiguos de *La dama duende*: el primero, sin fecha, con letra del siglo XVII, se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 17332; el segundo, copiado en 1689 para la compañía de Antonio de Escamilla, se conserva también en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 16622. Ambos manuscritos presentan un texto muy alterado con respecto al de los impresos de 1636 (*princeps* y *Diferentes*), pero su versión de la tercera jornada es en lo sustancial la misma que la de la *princeps*. Remitiendo, para un examen profundizado de la relación entre los distintos testimonios, a Antonucci (2000), bastará ahora con tener en cuenta, para el análisis que nos ocupa, cuatro de los nueve testimonios recordados arriba: la *princeps* madrileña (*P*); la *Parte XXIX* de *Diferentes* (*V*), que coincide, en lo sustancial,

con el texto de la *Parte XXX* y de la edición lisboeta de 1647; el ms. 17332 (*M1*); el ms. 16622 (*M2*). Del comportamiento de la *Primera parte* de Vera Tassis (*VT*) nos ocuparemos en un segundo momento: desde el punto de vista textual, este testimonio es un *descriptus* y no merecería la pena detenerse en sus lecturas; estas sin embargo son muy interesantes, porque, sobre todo en lo relativo a las acotaciones, manifiestan un deseo de aclarar los movimientos escénicos, posiblemente para facilitar su comprensión al lector del libro.

Con esta premisa, revisemos el aparato de la edición crítica de *La dama duende* (Calderón de la Barca 1999) enfocando la atención solo en las acotaciones (marcadas con un + en correspondencia del número de verso que precede la acotación). Saltará a la vista de inmediato una bifurcación sustancial de los testimonios en dos familias: por un lado *P* y *V*; por otro *M1* y *M2*. A continuación doy una lista de ejemplos especialmente significativos entresacados de las dos primeras jornadas, manteniendo la grafía de los testimonios sin modernizarla:

133+ Llega Cosme y retirase don Manuel *P* Llega Cosme y don Manuel le retira *V* Llega Cosme *M1 M2*

138+ Detienele *P* Tienele *V* Falta en *M1 M2*

150+ Rempujale *P* Arrempujale *V* Falta en *M1 M2*

180+ Sale doña Beatriz teniendo a don Juan, y Clara criada, y gente *P* Sale doña Beatriz deteniendo a don Juan, y Clara criada, y gente *V* Sale d. Juan y Beatriz *M1* D. Juan y Beatriz dentro *M2*

254+ Vanse los tres, y llega don Luis a doña Beatriz, que està aparte *P* Vanse don Juan, y don Manuel, y Cosme, y llega don Luys a D. Beatriz que està a parte *V* Falta en *M1 M2*

652+ Vanse. Salen Don Juan, Don Manuel y un criado con luz *P* *V* Vanse. Sale d. Juan d. Manuel d. Luis *M1* Vanse. D. Juan, d. Manuel, d. Luis *M2*

752+ Vanse, y queda Cosme *P* Vanse todos, y queda Cosme solo *V* Vase *M1 M2*

780+ Vase. Por una alazena, que estarà hecha con anaqueles, y vidrios en ella, quitandose con goznes, como que se desencaja, salen doña Angela y Isabel *P* *V* Vanse y salen angela [y] ysabel por una alazena con bidros *M1* Sale Angela [y] ysavel por la alacena *M2*

823+ Sacan todo quanto van diziendo, y todo lo esparcen por la sala *P*

V Falta en M1 M2

1601+ Vase, y el tiene el açafate *P V Falta en M1 Vase M2*

1658+ Dale unos papeles *P V Falta en M1 M2*

1662+ Ponelos sobre una silla, *P Ponelos sobre una silla, y dexalos alli V Falta en M1 M2*

1996+ Vase Isabel, cierra la alazena, y salen como a escuras don Manuel, y Cosme *P Vase. Salen don Manuel y Cosme como a escuras V Vase. Sale Cosme y d. Manuel M1 Vase Isabel y sale Cosme y don Manuel M2*

2006+ Ellos estàn apartados, y ella saca una luz de una linterna, que trae cubierta *P Ellos estàn apartados, y ella saca una luz que trae en una linterna cubierta V Descubre la linterna M1 Descubre la luz M2*

2028+ Saca Doña Ángela la luz de la linterna, pónela en un candelero que habrá en la mesa [allí *V*], y toma una silla y siéntase de espaldas a los dos *P V Falta en M1 M2*

2197+ Tome la luz *P V Falta en M1 M2*

En general, y aparte diferencias nimias o meros errores de copia como el del verso 133+ («le retira» por «se retira»), es asombrosa la coincidencia entre *P* y *V* en el sistema de acotaciones, que destacan por su detallismo frente a las de *M1* y *M2*, mucho más sintéticas y escuetas, y que hasta faltan en ocho casos de dieciséis, es decir, la mitad exacta de las veces. Este comportamiento concuerda con la situación que se deduce del examen de los errores comunes (Antonucci 2000, 117-20): *P* y *V* pertenecen a una familia diferente con respecto a *M1* y *M2*, en razón de errores conjuntivos que no se encuentran en los manuscritos. Aunque, como reconoce Antonucci (2000, 127), ninguno de estos errores «reviste propiamente el carácter de separativo», por lo que cabría la posibilidad de que *M1* y *M2* los hayan corregido por conjetura, he aquí que el examen de las acotaciones viene a refrendar la hipótesis más sencilla e inmediata que se desprende del cotejo de testimonios. A su vez, *P* por una parte, *V* por otra, pertenecen a dos ramas diferentes de una misma familia, como lo demuestran – además de las dos versiones de la tercera jornada – errores separativos de *P* frente a *V*, y de *V* frente a *P*: situación que viene refrendada por algunas lecturas en las acotaciones, como las de los versos 133+, 138+, 180+, 254+, 752+, 1662+, 1996+, 2006+.

Este comportamiento de los testimonios no sufre cambios relevantes ni siquiera en la tercera jornada, aunque en este caso el cotejo viene

dificultado por la diferente organización de la acción dramática en *V*, y por el consiguiente *décalage* en la posición de las - pocas - acotaciones comparables. El ejemplo más concluyente es el de la acotación relativa a la primera aparición de doña Ángela, disfrazada de gran señora, al comienzo de la tercera jornada:

2282+ Salen todas las mugeres con tohallas, y conservas, y agua, y haciendo reverencia todas, sale doña Angela, ricamente vestida *P* [2317+ Salen todas las mujeres que pudieren con toallas, conserva y un vidro de agua en una salvilla; detrás Doña Ángela, y hácenla todas reverencia. *V*] Salen angela beatriz y dos criadas con luces *M1* Salen 2 mugeres con dos candeleros doña Veatriz y Anjela muy bicaras *M2*

Aquí se observa muy claramente la reducción de elementos de *attrezzo* en *M1* y *M2* (toallas, conservas y agua han sido sustituidas por luces o dos candeleros) y probablemente también de comparsas (de «todas las mujeres» pasamos a «dos criadas»). Un ejemplo, aunque menos concluyente, que puede interpretarse como rastro del común origen de *P* y *V* se encuentra hacia el final de la jornada, en el momento del duelo entre don Manuel y don Luis. Tanto *P* como *V* acotan en común, frente a *M1* en el que las acotaciones faltan, y a *M2* que, en la segunda, lee de forma diferente:

2833+ Riñen *P M2* [*V*, v. 2809] *Falta en M1*

2836+ Desguarnécese la espada *P* [*V*: Desguarnécese la espada a Don Luis, v. 2813] *Falta en M1* Desarmase la espada a don Luys *M2*

En otros muchos casos, en los que no es posible comparar las acotaciones de *P* con las de *V* por la diversidad de la acción, se confirma el mismo comportamiento común de *M1* y *M2* frente a *P* que se observa en las dos primeras jornadas:

2277+ Azecha *P* *Falta en M1M2*

2409+ Lleguen todas con tohallas, vidro y algunas caxas *P* *Falta en M1M2*

2504+ Topa con don Manuel *P* *Falta en M1M2*

2603+ Sale Isabel trayendo a Cosme de la mano *P* Sale Cosme [*y*] ysabel *M1* Por el alacena assoma Ysabel y Cosme *M2*

2702+ Aparta la alazena para entrar con luz *P* *Falta en M1M2*

2726+ Salen por el alazena Isabel y Cosme, y por otra parte don Manuel

P Salen ysabel y Cosme por el alazena *M1* Salen Cosme y Ysavel por el alacena *M2*

2733+ Escondese *P* *Falta en M1M2*

2880+ Vase, y salen don Juan y Angela con manto, y sin chapines *P*
Vase. Sale don Juan y doña Angela *M1M2*

3040+ Amenaçala *P* *Falta en M1M2*

3 Acotaciones para la lectura y enmiendas: el caso de la edición de Vera Tassis

El estudio de las acotaciones al texto de *La dama duende* que aparece en la *Primera parte* calderoniana editada por Vera Tassis es de gran interés, porque revela un comportamiento análogo al de un director de compañía que quisiera aclarar algunos movimientos escénicos o detalles de representación. En este caso, sin embargo, el esfuerzo que realiza Vera Tassis no va dirigido a los actores, sino, muy al contrario, a los lectores, porque estos, que no pueden ver la acción escénica en las tablas, deben imaginarla; y cuantos más detalles tengan a su disposición, mejor van a construirse esa representación mental que supla a la real y concreta. Este caso, pues, demuestra que no necesariamente el texto impreso destinado a la lectura es más parco en acotaciones, como lo son en cambio muchas ediciones de obras teatrales del siglo XVI, que llevaron a Shoemaker (1934, 314 nota 32) a formular la idea de que el texto impreso, destinado a la lectura, es naturalmente escaso o hasta falto de didascalias. Pero veamos en concreto cómo y en qué lugar interviene Vera con sus añadidos o precisiones. En ocasiones, aclara indicaciones demasiado escuetas de *P*:

112+ Vase *P* Vanse las dos muy aprisa *VT*

175+ Sacan las espadas *P* Sacan las espadas, y riñen *VT*

1662+ Pone los sobre una silla *P* Dale [don Manuel] unos papeles a Cosme, ponelos el sobre una silla *VT*

2277+ Azecha *P* Azecha por la cerradura *VT*

Muchas veces, Vera Tassis parece querer aclarar cuestiones relacionadas con el movimiento escénico de los actores. Aquí, por ejemplo, indica que Beatriz y su criada deben quedarse al fondo del tablado, cerca de la puerta de donde han salido:

180+ Sale doña Beatriz teniendo a don Juan, y Clara criada, y gente *P*
Sale doña Beatriz y Clara con mantos, deteniendo a don Juan, quedan
a la puerta, y llega gente por otra parte *VT*

En esta otra acotación:

1996+ Vase Isabel, cierra la alazena, y salen como a oscuras don Manuel, y Cosme *P*
Vase Isabel, cerrando la alazena, y por la puerta del cuarto salen don Manuel y Cosme, como a oscuras *VT*

Vera aclara que don Manuel y Cosme no están entrando en escena por la misma puerta que figura la alacena, de la que acaba de desaparecer Isabel. El añadido está destinado evidentemente al lector, que no puede ver el movimiento escénico de los actores; no puede dirigirse, con toda evidencia, a los actores de una compañía, que tendrían muy claro el funcionamiento de las tres puertas al fondo del tablado, una de las cuales figuraría la alacena, otra la «puerta del cuarto», es decir, la que daba a la calle, que es de donde entran ahora el galán y su criado.

En este caso también:

2197+ Tome la luz *P* Quitale don Manuel la luz, entra dentro, y buelve a salir *VT*

los añadidos de Vera aclaran el movimiento del actor que representa a don Manuel, que de hecho no solo toma la luz de manos de Cosme, sino que sale momentáneamente del tablado, utilizando la tercera puerta de la pared de fondo, para ver si el duende está en la alcoba («¿Si se ha entrado en el alcoba?», v. 2193) y volver inmediatamente al tablado.

En la tercera jornada, las intervenciones de Vera Tassis en las acotaciones lindan ya con las enmiendas *ope ingenii* de un editor atento a las incongruencias del texto que publica. Lo notamos en la escena final, a partir del momento en que don Luis, que ha ido a buscar otra espada para terminar el duelo con don Manuel, vuelve al cuarto de este. El anuncio lo da Cosme, que dice «La puerta abren» (v. 3035), y a la altura del verso 3038 una acotación de *P* dice «Sale don Luis». Ahora bien, Vera Tassis se da cuenta de que se trata de un error, puesto que a la altura del verso 2857 don Manuel había cerrado la puerta del cuarto con llave, quitándola luego de la cerradura, lo que había posibilitado en el verso 2881 la entrada de don Juan, que tiene una llave maestra que abre todas las puertas de su casa. Solo don Manuel y don Juan tienen una llave del cuarto, que no don Luis. Así, Vera sustituye la réplica de Cosme en el verso 3035 con «Que llaman, señor», y añade a continuación la acotación «Llaman a la puerta». Y no es suficiente, porque luego hay que abrir esa puerta; y entonces Vera añade esta réplica de don Manuel dirigida a Cosme: «Don Luis | será, que

fue por espada: | abre, pues». Con esto, en el verso 3038 la acotación de Vera ya no es «Sale don Luis», sino «Pónese doña Ángela detrás de don Manuel, abre la puerta Cosme, y sale don Luis».

4 Los rastros de la puesta en escena en las acotaciones de los impresos tempranos y de los manuscritos

Volvamos a considerar ahora el estado de las acotaciones en los impresos tempranos (con exclusión, por tanto, de la edición de Vera Tassis) y en los manuscritos, no ya desde una perspectiva ecdótica sino atendiendo a su relación con situaciones concretas de puesta en escena. Debemos partir para ello de una observación que ya hemos consignado arriba, es decir, que si por una parte *P* y *V* presentan unas acotaciones muy detalladas, por otra parte las de *M1* y *M2* son mucho más sintéticas y escuetas. No hará falta repetir aquí todas las citas del apartado 2, que muestran con suficiente evidencia un detallismo muy atento a los movimientos de los actores, a los elementos de *attrezzo* necesarios y al decorado. Especialmente interesante y significativa entre todas me parece la acotación relativa a la alacena, que explica cómo ha de mostrarse en el tablado un elemento de decorado imprescindible para la buena representación de la intriga. *P* y *V* coinciden en indicar que en la alacena deberá haber baldas y, en ellas, objetos de vidrio, y que deberá abrirse como una puerta, girando sobre sus goznes (780+ «Por una alacena, que estará hecha con anaqueles, y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen doña Ángela y Isabel»). Al contrario, para *M1* la alacena es sencillamente «una alacena con vidros» y para *M2* «la alacena» a secas.

Ahora bien, ¿dónde se origina el detallismo que caracteriza *P* y *V*, en el dramaturgo o en el autor de comedias? Ruano de la Haza, que ha abordado en muchas ocasiones el problema de la autoría de las acotaciones en los textos teatrales áureos, parece decantarse por atribuir al autor de comedias las acotaciones más detalladas y al dramaturgo las acotaciones más parcas: «los manuscritos copia y algunas ediciones impresas del siglo XVII parecen reproducir en sus acotaciones, bastante más detalladas por lo general que las de los manuscritos hológrafos, algo de lo que sucedía realmente en escena» (Ruano de la Haza 1994, 265). En un trabajo posterior afirma: «los textos teatrales son en general parcos en las acotaciones: los poetas sabían que tendrían que ser adaptados por los autores de comedias según las condiciones escénicas de los diferentes teatros en que se representarían»; al mismo tiempo, sin embargo, admite que también el dramaturgo puede ser muy detallista en las acotaciones, sobre todo si escribe pensando en «una representación particular, única, en un lugar específico. Me atrevo a sugerir que cuanto más precisa, detallada y elaborada sea la acotación del dramaturgo, tanto más probable

será que la comedia en cuestión fuera pensada originalmente para una fiesta particular o para una representación determinada» (Ruano de la Haza 2000, 147).¹ Esta precisión de Ruano de la Haza recoge y elabora las objeciones avanzadas por Santiago Fernández Mosquera (1996) en su estudio de las didascalias de *El mayor monstruo del mundo*, en el que observaba cómo el manuscrito parcialmente autógrafo de la segunda versión de la tragedia calderoniana, titulada *El mayor monstruo los celos*, presenta unas acotaciones especialmente detalladas, mucho más que las de la versión impresa en la *Segunda parte*; y esto no obstante se trate de un texto que una serie de indicios conecta al mundo del teatro. Para decirlo con palabras del crítico: «aun sabiendo que el manuscrito estaba destinado a personas del oficio, las didascalias son bastante ricas y muy precisas por parte del propio poeta» (Fernández Mosquera 1996, 253). Es posible que, como piensa Ruano de la Haza, la abundancia de acotaciones explícitas en el manuscrito de *El mayor monstruo los celos* se deba a que el dramaturgo pensaba en una circunstancia concreta de representación; sobre todo si, como argumenta Caamaño Rojo (2002), esa versión de la tragedia estuvo destinada a una representación en palacio. Lo confirmaría el caso del manuscrito autógrafo de *El secreto a voces*, escrito para la compañía de Antonio de Prado, cuyas acotaciones son más abundantes y detalladas con respecto a las de la *princeps*, incluida en la *Parte cuarenta y dos de Diferentes* (1650), según se desprende del aparato crítico de la edición reciente de Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego (Calderón de la Barca 2015). Por otra parte, todos los autógrafos del dramaturgo van dirigidos al mundo del teatro, porque es allí donde se los comprarán, aunque no quede constancia explícita del nombre del autor de comedias o de los actores en la portada o en el reparto del manuscrito. Sin duda se trata de una cuestión que merecería estudiarse con más detenimiento, cotejando todos los autógrafos teatrales áureos (o al menos los de Lope y de Calderón) con los impresos y/o con otros manuscritos copia conservados; solo así podrán extraerse conclusiones menos genéricas que las avanzadas hasta ahora.

En todo caso, para tratar de contestar, al menos de forma tentativa, a la pregunta inicial de si el detallismo en las acotaciones de *P* y *V* se debe al dramaturgo o al autor de comedias, creo que debemos partir de otra observación interesante de Ruano de la Haza a propósito de un manuscrito copia de *El príncipe constante*, en el que se lee la acotación siguiente: «Sale don Fernando de gala con manto de su orden de comulgar y una hacha encendida en la mano en un bofetón por alto o por el tablado o como quisieren». Comenta Ruano de la Haza: «La frase “como quisieren” [...] sugiere que el

¹ Y también: «la escasez de acotaciones en un manuscrito o edición impresa sugiere una probable derivación del texto original del dramaturgo. Por el contrario, una abundancia de acotaciones, especialmente dirigidas a los movimientos de los actores o a detalles de la escenificación, apunta a un manuscrito destinado a una representación específica» (Ruano de la Haza 1998, 36).

manuscrito [...] es copia del texto original que Calderón entregara al “autor de comedias”, pues no es lógico suponer que el autor de comedias tuviese dudas sobre cómo podría salir don Fernando a escena al final de la comedia» (1994, 273). Una prueba a favor de esta conjetura la encontramos en dos acotaciones que proceden del manuscrito parcialmente autógrafo de *El mayor monstruo los celos* estudiado por Fernández Mosquera: «Sale Sirene con luces y las demas que puedan con açafates [...] Van recojiendo en los açafates los más adornos que pueda quitarse» (Fernández Mosquera 1996, 254). Se trata de la misma categoría de acotaciones que no fijan de forma preceptiva, sino que sugieren, admitiendo y previendo los cambios que podrá aportar el autor de comedias en función de las disponibilidades de su compañía y de su personal criterio. Para decirlo con palabras de Morrás y Pontón (1996, 84): «mientras el primero [el poeta] tiende a ofrecer las acotaciones de modo virtual, es decir, formulando las indicaciones como base abierta y ofreciendo un amplio margen de maniobra para su actualización sobre el escenario, el responsable de dirigir el espectáculo ha de establecer por necesidad pautas precisas, sin ambigüedades ni posibilidad de elección». ² Si revisamos las acotaciones de los testimonios antiguos de *La dama duende* que hemos citado arriba, nos encontramos con que este tipo de indicaciones abiertas solo se encuentra una vez, en la tercera jornada de *V*: «Salen todas las mujeres *que pudieren* con toallas, conserva y un vidro de agua en una salvilla» (v. 2317+), mientras *P* lee, en el pasaje correspondiente, «Salen todas las mugeres con tohallas, y conservas, y agua» (v. 2282+). Sin embargo, creo que pueden interpretarse como pertenecientes a la misma categoría otras acotaciones con el verbo en futuro, que indica un esfuerzo de previsión de parte del dramaturgo, como las siguientes: «Por una alazena, que *estará* hecha con anaqueles, y vidrios en ella...» (v. 780+), y «Saca Doña Ángela la luz de la linterna, pónela en un candelero que *habrá* en la mesa...» (v. 2028+); y hasta las que emplean adjetivos indefinidos, que dejan al arbitrio del autor de comedias la definición de la cantidad concreta del elemento de *attrezzo*, como esta que encontramos en la tercera jornada de *P*: «Lleguen todas con tohallas, vidro y *algunas* cajas» (v. 2409+). Ninguna forma parecida se encuentra en los manuscritos, por lo que es razonable conjeturar que sean las acotaciones de *P* y *V* las que reflejan la voluntad del dramaturgo tal como se plasmara en el original perdido.

Por otra parte, tanto *M1* como *M2* muestran evidencias de haber sido redactados en ámbito teatral: evidencias indirectas para *M1* (cortes, arreglos variados), directas para *M2* (la anotación del apuntador Miguel de Escamilla que dice haber sacado – es decir copiado – el manuscrito en Lisboa, a 1 de diciembre de 1689 para Antonio de Escamilla, autor de comedias). Ambos textos, sin embargo, desmienten esa correspondencia

2 O, con palabras de Ruano de la Haza (2000, 144): «[l]as acotaciones del poeta son en múltiples ocasiones nada más que propuestas o sugerencias, que el autor de comedias tenía todo el derecho a modificar y a adaptar y que de hecho modificaba y adaptaba en la práctica».

biunívoca entre un manuscrito destinado a la representación y la abundancia y detallismo en las acotaciones, que parece desprenderse de algunas formulaciones de Ruano de la Haza. La verdad, como muestra por lo demás la abundante casuística aportada por el mismo crítico, es más compleja y difícil de interpretar. Por de pronto, parece difícil en todo caso que *M1* y *M2* estén más cercanos que *P* y *V* al original del dramaturgo; no solo por lo que acabamos de decir a propósito de su sistema de acotaciones, sino también por el estado de su texto, mucho más estragado, si se exceptúan algunas buenas lecturas que pueden utilizarse para subsanar errores comunes de la rama de *P* y *V* (Antonucci 2000, 124-7). El estado deficiente al que aludo no se manifiesta solamente en meros errores y descuidos del copista, de los que ambos manuscritos muestran muchos ejemplos, sino, también, en cortes y arreglos que con toda probabilidad son el resultado de decisiones del autor de comedias y que muchas veces repercuten en las acotaciones.

Un ejemplo muy interesante se encuentra en la acotación al verso 652. *P* y *V* indican que al comienzo de la nueva escena que se abre en el verso 653 deben salir al tablado «Don Juan, Don Manuel y un criado con luz». Al contrario, *M1* y *M2* indican que deben salir al tablado «d. Juan d. Manuel d. Luis». En *P* y *V* don Luis sale al tablado en un segundo momento, a la altura del verso 668, donde la acotación de los impresos reza «Sale don Luis, y un criado con un azafate cubierto, y en él un aderezo de espada». Una posible explicación de la diferencia entre impresos y manuscritos puede residir en el mayor número de actores que las acotaciones de los impresos requieren: una o dos comparsas que desempeñen el papel del criado, o de los criados (un solo actor, si este tras entrar con la luz se va y vuelve a entrar acompañando a don Luis, dos si el primer criado se queda en escena, algo que las acotaciones no aclaran). Además de esto, a *M1* o, mejor dicho, a su ascendiente, la escena debió de parecerle prolija, pues omite los versos 673-93 modificando el verso 672 para que no se advierta en exceso el corte. Al parecer, *M2* copiaba de un texto que presentaba la misma laguna, ya que, en lugar de los versos 673-5, empezó a copiar los versos que en *M1* siguen la laguna (vv. 694-6); pero debió de advertir inmediatamente la falta y los atajó, para seguir copiando la réplica de don Luis y reintegrando por tanto la escena de su entrega del regalo a don Manuel (fig. 1). Si es cierto que el modelo de *M2* traía la misma laguna que *M1*, es obvio que para subsanarla el copista tuvo que acudir a otro modelo, lo que implica una contaminación entre testimonios de familias diferentes, que dificulta sobremanera las conjeturas acerca de la relación recíproca de dichos testimonios y, por tanto, acerca de un posible *stemma codicum*.

Volviendo a *M1*, la eliminación de la escena del regalo conlleva un problema más adelante, cuando doña Ángela e Isabel entran por primera vez en el cuarto del huésped y lo revisan todo. Isabel dice: «Aquí tiene | el [regalo] que le trujo tu hermano, | y una espada en un bufete» (vv. 808-10), aludiendo a la espada que le había dado don Luis a don Manuel. Se

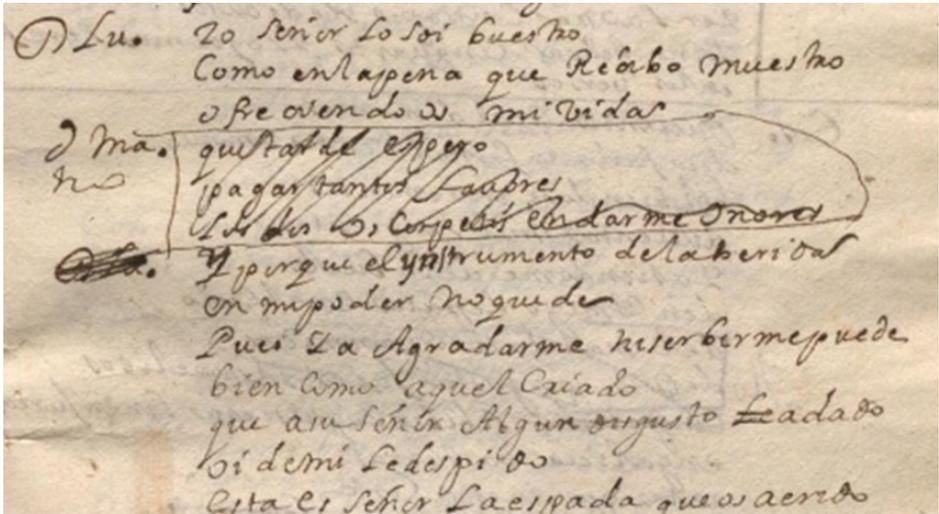


Figura 1. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 16622, f. 13r. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216607&page=1> (2018-10-25)

trata, como es evidente, de versos que incluyen una acotación implícita, e implican el pasaje anterior que había sido eliminado en *M1*. El copista se dio cuenta, y en un primer momento pensó solucionar el problema omitiéndolos. Sin embargo, el verso 808 es un verso partido, y eliminar el segundo hemistiquio trastorna toda la arquitectura métrica. El copista intenta en un primer momento sustituirlo con el primer hemistiquio del verso 811 («ben aca», se lee bajo la tachadura) (fig. 2a), pero pronto se da cuenta de que la medida métrica sigue desarreglada y lo borra todo, resolviéndose a copiar los versos omitidos. En un segundo momento, se le ocurre cómo solucionar su problema, y cambia el verso 810 («enzima de aquel bufete») transformándolo en un complemento de lugar que especifica dónde se encuentra el regalo de don Juan, que no la espada de don Luis (fig. 2a).

Interpolis le que
beber
y a que em el benido
ab o berm st solamente
que para a bere go bno
trabes para de q mujeres
bato a ber ay ma finado
por que al fin no no here
En as fundameto que a ber
ab la do en ello do b es
y estar y o e termi na do
siendo ber da do que esta que te
Caballero el que por mi
le en peno os a do s. Caliente
Como te do a mi gran
por su de galo ~~bera~~

alijine
cy le tiempo tuermazo
en el mudo a quel

Biblioteca Nacional de España

Interpolis le que
beber
y a que em el benido
ab o berm st solamente
que para a bere go bno
trabes para de q mujeres
bato a ber ay ma finado
por que al fin no no here
En as fundameto que a ber
ab la do en ello do b es
y estar y o e termi na do
siendo ber da do que esta que te
Caballero el que por mi
le en peno os a do s. Caliente
Como te do a mi gran
por su de galo ~~bera~~

alijine
cy le tiempo tuermazo
en el mudo a quel

Biblioteca Nacional de España

Figura 2a-b. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 17332, f. 12r. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000217382&page=1> (2018-10-25)

En este caso, es evidente que la falta de la acotación al verso 668, en la que coinciden *M1* y *M2*, no puede deberse a una mayor cercanía al original del dramaturgo, puesto que conlleva, al menos en *M1*, una serie de modificaciones al texto con la finalidad de borrar las acotaciones implícitas que derivan de la acotación explícita eliminada, con toda la escena siguiente.

Otra coincidencia en las acotaciones de *M1* y *M2* que apunta a una puesta en escena diferente con respecto a la que queda consignada en las acotaciones de *P* y *V* se da en la primera acotación de la comedia, que en *P* y *V* reza «Salen don Manuel y Cosme de camino», mientras que *M1* y *M2* leen «Salen don Manuel y Cosme». Sabemos que el vestido de camino era especialmente vistoso, e incluía capa colorada o con galones dorados, botas y espuelas: es muy probable que *M1* y *M2* reflejen una situación concreta de representación en la que la compañía no disponía de vestidos de camino. El que la falta de indicación en la acotación no sea casual lo demuestra una modificación operada en el texto de *M2* (fig. 3a-b), después de los versos en los que don Manuel explica a Cosme por qué ha dejado en la posada «las mulas y las maletas» (v. 94). Un reclamo señala un añadido escrito al margen, por otra mano: «adonde desocuparme | pude de botas y espuelas». Alguien, revisando el texto copiado por el apuntador, sintió la necesidad de explicar por qué don Manuel, que acaba de llegar a Madrid de Burgos, no va vestido de camino: porque se lo ha dejado en la posada, junto con mulas y maletas.

La diferencia en las acotaciones puede hablar asimismo de una divergencia en la utilización del tablado y de los espacios de la pared del fondo. En la tercera jornada, cuando don Manuel y don Luis están organizando su duelo y deciden alejar a Cosme del cuarto, lo encierran en la alcoba (vv. 2825-8). De esta habitación, contigua a la sala del cuarto donde se desarrolla toda la acción, los espectadores verían solo la puerta, que sería - opino - el hueco central, el que daba al vestuario de las actrices, y que ya ha sido utilizado otras veces a lo largo de la obra: por Isabel, cuando esconde debajo de la almohada el billete de doña Ángela (v. 887); por don Manuel cuando entra a acostarse (v. 974); otras dos veces por don Manuel, cuando revisa todo el cuarto (v. 2197) y cuando se esconde allí para sorprender al misterioso visitador (vv. 2589-90). Solo esta vez, el dramaturgo hace que Cosme, recluido en la alcoba, hable desde allí para suplicar a su amo que lo saque de prisión (vv. 2869 y ss.). Para que los ocho versos que Cosme tiene que recitar se escuchen con claridad, *P* prevé que el actor deba asomarse desde el primer nivel de la galería: «Asómase Cosme en lo alto». Al contrario, *V*, de acuerdo esta vez con *M1*, sencillamente indica que Cosme debe hablar «Dentro», mientras *M2* indica que el actor debe hablar «al paño», es decir, medio oculto detrás de la cortina que cierra el hueco central.

En suma: tanto en *P* y *V* como en *M1* y *M2*, las acotaciones responden a menudo a exigencias concretas de la puesta en escena, y esto prescindiendo de la tendencia a un mayor o menor detallismo, y de su problemática relación con el original del dramaturgo. Como en los manuscritos tenemos

En fin O Juan Obligado
de amistades & finezas
viendo que su Magestad
con este gobierno premia
mi ser vicio & que bengo
de Paso a la Corte
Intenta si opedarme enula
por pagarme con las mismas
Launque ~~quiero me en el~~
de casa y Calle Las señas
No quisie andar preguntando
Acaballo donde es
Y así dese entapada
Las multas & las maldades
Y siendo acia donde me dize

+ a donde de lo ayar me
pude de botar con que last

En fin O Juan Obligado
de amistades & finezas
viendo que su Magestad
con este gobierno premia
mi ser vicio & que bengo
de Paso a la Corte
Intenta si opedarme enula
por pagarme con las mismas
Launque ~~quiero me en el~~
de casa y Calle Las señas
No quisie andar preguntando
Acaballo donde es
Y así dese entapada
Las multas & las maldades
Y siendo acia donde me dize

+ a donde de lo ayar me
pude de botar con que last

Figura 3a-b. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 16622, f. 2v. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216607&page=1> (2018-10-25)

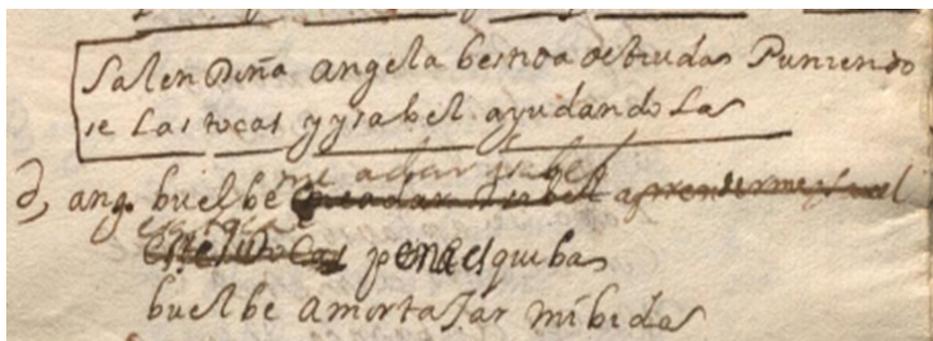
la posibilidad de comprobar los distintos momentos de la copia, con sus correcciones, tachaduras y añadidos, el procedimiento de adaptación de las acotaciones, y del texto, a las exigencias de la compañía se hace mucho más evidente y resulta interesante observarlo más de cerca.

Cuando, al comienzo del segundo cuadro de la primera jornada, salen al tablado doña Ángela e Isabel que acaban de volver a su cuarto, *P*, *V* y *M1* acotan, con diferencias mínimas, «salen doña Angela y Isabel». Las primeras palabras las pronuncia Ángela: «Vuélveme a dar, Isabel, | esas tocas, ¡pena esquivá! | Vuelve a amortajarme viva, | ya que mi suerte cruel | lo quiere así» (vv. 369-73). Imaginémos la escena: las dos mujeres vuelven corriendo a su cuarto, tras haber escapado de la persecución de don Luis, y la dama se apresura a pedir a su criada las tocas de viuda, que había dejado en casa al salir tapada para ir a las fiestas. Para ello, Isabel tendría que sacar las tocas de algún cofre o silla que debería haberse preparado en el hueco del vestuario, o escena interior. Quizás todo ello resultase demasiado complicado para la compañía de Escamilla que manda copiar *M2*, porque aquí la didascalía reza: «Salen Doña angela bestida de biuda puniendose las tocas y ysabel ayudandola», es decir, que no hay que sacar las tocas de ninguna parte, sino que ya la dama sale poniéndoselas. Pero esta acción escénica no condice con los versos que siguen, que pueden considerarse una acotación implícita; por ello, tras copiarlos fielmente, el copista vuelve sobre lo que ha escrito y corrige con «Vuelve a prenderme, Isabel, | este luto...» (es decir, 'vuelve a arreglarme las tocas', no 'a dárme las'). Y más adelante, la contestación de Isabel «Toma presto», que es otra acotación implícita que supone que la criada le esté tendiendo a su señora las tocas, se transforma en «Vamos presto». Curiosamente, otra mano corrige la primera corrección volviendo a escribir la lección originaria (fig. 4a-b).

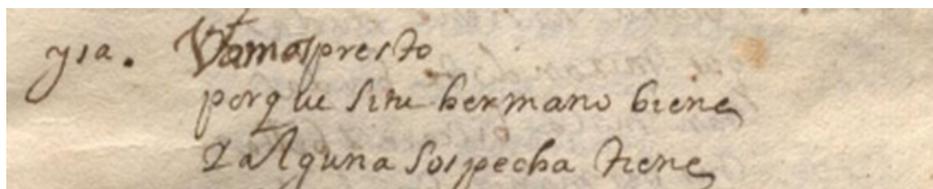
En contadísimas ocasiones, las exigencias de la puesta en escena sí se reflejan en los manuscritos en acotaciones más detalladas. El primer caso se observa en *M2*, en la acotación al verso 696. *P* lee «Sale Cosme cargado de maletas y cogines»; *V*, con un detalle más, «Sale Cosme cargado de maletas, coxines y estrivos»; *M1*, escueto como de costumbre, lee solo «Sale Cosme», mientras *M2* produce una acotación en la que aparecen todos los elementos de *attrezzo* que deberán utilizarse en la escena siguiente: «Sale Cosme con una maleta una nueva y otra vieja; la nueva con ropa blanca y papeles y un legajo con un retrato, bigotera, peine y escobilla; y en la otra con trapos rediculos y una bolsa con quartos y lo que mas se refiere en los versos». El segundo caso se observa en la acotación al verso 1530 («Vase, y sale Isabel por la alacena con un açafate cubierto», *P* y *V*); aquí, curiosamente, es *M1* el texto que acota con algún detalle más, añadiendo que el azafate debe ir cubierto «con un tafetán», mientras *M2* presenta un escueto «Vase y sale Isabel por el alacena».

5 Más sobre la alacena en las acotaciones (y sobre las dos versiones de *La dama duende*)

Y es justamente con la alacena que quiero cerrar esta ya larga consideración sobre las acotaciones de los testimonios tempranos de *La dama duende*. En un artículo pionero, Marc Vitse (1985), analizando minuciosamente el texto de *La dama duende*, concluía que el cuarto de don Manuel no debe verse como contiguo al de doña Ángela, tal como parecía considerarlo Varey (1983); ambos cuartos estarían separados por un espacio considerable, posiblemente el jardín al que alude Isabel en los versos 585-8. En prueba de ello, Vitse (1985, 13) observa que el tiempo necesario para llegar de un cuarto a otro coincide, en la tercera jornada, cuando se intensifica el vaivén entre los dos espacios, con el tiempo necesario para que los personajes que quedan en escena pronuncien unos 40 versos. El «rápido recuento» de Vitse arroja los siguientes resultados: vv. 2439-78 (40 vv.); vv. 2484-560 (77 vv. para dos recorridos, es decir, 38 vv. para cada recorrido); vv. 2575-603 (29 vv.); vv. 2677-728 (50 vv.). Ante esta serie numérica, efectivamente el recorrido final de don Luis, del cuarto de su hermana al del huésped, que solo ocupa 18 versos (vv. 2711-28), resulta más breve que los demás recorridos anteriormente mencionados; si a esto se añade la acotación al verso 2702: «Aparta [don Luis] la alacena para entrar con luz», se justifica la afirmación de Vitse (1985, 16) de que *P* nos enfrenta aquí con una «contradicción [...] total» y que «parece irreductible», a no ser que se acuda a la versión de *V*, en la que cada uno de los desplazamientos de un cuarto a otro ocupa la duración media de 40 versos, sin reducciones indebidas que, en opinión de Vitse, desdichan de la lógica calderoniana; por lo que *V* debe considerarse como la primera versión de la tercera jornada, original del dramaturgo, mientras que *P* sería una «refundición bastante inhábil hecha por un Calderón algo olvidadizo de las intenciones de su primera empresa» (20). No es mi intención volver ahora sobre la *vexata quaestio* de si el texto de *V* refleja realmente la primera versión autorial de la tercera jornada de la comedia (remito para ello a Antonucci, Vitse 1988); lo que sí quiero señalar es que el recuento numérico propuesto por Vitse, y que sustenta su afirmación de una indebida brevedad del recorrido de don Luis hacia el cuarto de don Manuel en *P*, no es exacto. Si se contrastan los intervalos de versos proporcionados por Vitse con el texto de la comedia, se ve fácilmente que los 50 versos de la última serie mencionada arriba (vv. 2677-728) incluyen en realidad dos recorridos hacia el cuarto de don Manuel: el de Isabel y Cosme, que se realiza mientras don Luis todavía está hablando con su hermana en el cuarto de esta y termina en el momento en que, habiendo llegado ante la alacena, Isabel forcejea con ella haciendo un ruido que alerta a don Luis (vv. 2678-98) y el de don Luis, que a partir de este momento corre a ver qué pasa hasta que topa con Cosme (vv. 2711-28). No, por tanto, 50 versos como en el cómputo de Vitse, sino 20 y 18 versos



Salen Dña angela hermana de brudas Puzendo
se las veas y y Isabel ayudando la
D. ang. buelbe ~~me adhar y Isabel~~ aprende a me y la
~~este~~ pena el quibus
buelbe amortaljar mi vida



ya. Vtama presto
por que su hermano viene
La alguna sospecha tiene

Figura 4a-b. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 16622, f. 8r. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216607&page=1> (2018-10-25)

respectivamente: un tiempo razonable, si se considera la natural aceleración del recorrido en la huida y en la persecución. Sobre todo, una duración nada ilógica ni contradictoria, pues, como puede comprobarse fácilmente, culmina una serie numérica descendiente: 40, 38, 29, 20, 18 versos. El que considero error en el cómputo de Vitse se debe, seguramente, a que la entrada efectiva de Cosme en el cuarto de su amo se realiza solamente en el verso 2728, cuando don Manuel dice «Ya otra vez | en la cuadra siento gente»; pero, si el objetivo es calcular la duración del recorrido, este de hecho termina treinta versos antes, en el momento en que Isabel hace ruido en la alacena; y la turbación que la embota, y que le impide abrir eficazmente la alacena durante nada menos que treinta versos, es lo que necesita el dramaturgo para que don Luis llegue justo en el momento en que Isabel se ha marchado sin cerrar bien el pasaje secreto.

Queda, por supuesto, esa acotación («Aparta la alacena para entrar con luz») que apuntaría según Vitse a una contigüidad de los dos cuartos. Mi opinión es que habría que separar las dos cuestiones. Por un lado, es muy posible que, en algunas puestas en escena, esa contigüidad fuese un dato asumido como natural. Sin ir más lejos, encontramos un testimonio fehaciente de ello en *M2*, que como hemos visto es el manuscrito de una compañía teatral copiado en 1689. En el verso 587, cuando Isabel está describiendo a su señora el descubrimiento de la alacena, dice que esta se ha utilizado para condenar la puerta del cuarto del huésped «que a este

jardín salía»; en nuestro manuscrito, el copista borra la lección originaria «aqueste jardin» escribiendo «este quarto» (fig. 5).

¿Corrección hecha para subsanar la hipermetría originada por un error de copia («aqueste» en lugar de «este»)? Me parece más bien que el cambio refleja la posible percepción, por parte del autor de comedias, de la contigüidad de los dos espacios dramáticos. Una contigüidad que, curiosamente, se encuentra mencionada de forma explícita en *La dama spirito folletto*, una adaptación de *La dama duende* realizada entre 1640 y 1680 por el dramaturgo florentino Giovan Battista Ricciardi. Allí, la criada de la protagonista le dice a su señora que el cuarto del huésped «es contiguo al vuestro» y hasta se extiende a explicar que «la última habitación de este cuarto nuestro limita con el del forastero. En la pared común que los separa hay una puerta...» (Antonucci 1998, 177). Por otra parte, creo que la acotación de *P* al verso 2702 no implica automáticamente una contigüidad de los dos cuartos, sino que refleja simplemente la realización escénica de la alacena. Si, como supongo, esta se pintaba en una de las dos puertas laterales al fondo del tablado, nada más fácil que las acotaciones se refieran a esta puerta como a «la alacena». A partir de ahí, poco importa si, en aras de una mayor verosimilitud, se la tapaba con una cortina cuando la acción se desarrollaba en el cuarto de doña Ángela, o si quedaba visible en todo momento, cuando menos en la tercera jornada, con ese ritmo vertiginoso de desplazamientos de un cuarto a otro. De hecho, en *M2*, en dos ocasiones se menciona la alacena en las acotaciones cuando se habla de movimientos (entradas o salidas) ambientados en el cuarto de doña Ángela en la tercera jornada: tras el verso 2603, leemos «Por el alacena assoma Ysabel y Cosme»; tras el verso 2677, la acotación reza «Vanse [Isabel y Cosme] por la alacena y sale don luys». Se trata exactamente de la misma indicación que encontramos en *P* después del verso 2702, y que motiva las consideraciones ya discutidas de Vitse. Al contrario *M1*, cuyas acotaciones son en absoluto las más esenciales y escasas, no trae ninguna de estas didascalias, ni la del verso 2702 (exclusiva de *P*), ni las de los versos 2603 y 2677 (exclusivas de *M2*).

Para terminar, quiero mencionar un dato hartamente interesante, que nos recuerda lo difícil y precario del trabajo de interpretación de los datos textuales cuando se estudia la transmisión de textos teatrales áureos. En *P*, el texto termina con la petición del perdón a los espectadores a nombre del autor de comedias («humilde el autor | os le pide [el perdón] a vuestras plantas»); en *V*, la petición es más breve y elíptica, pero con un posesivo en primera persona del plural que apunta asimismo a la compañía («Y aquí acaba, | señores, *La dama duende*, | con perdón de nuestras faltas»). En *M1* y *M2*, al contrario, el perdón lo pide el poeta («humilde el poeta | os le pide a vuestras plantas»). En esto, al menos, los manuscritos parecen reflejar la marca de la escritura del dramaturgo más que los impresos, y esto no obstante su texto presente más cambios y cortes y sea en general

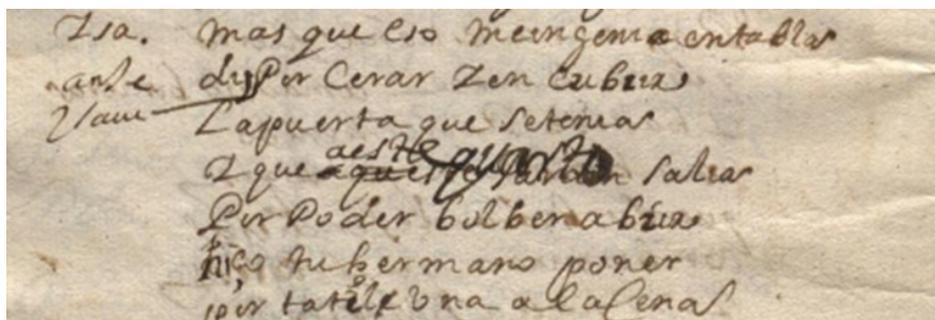


Figura 5. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ms. 16622, f. 11v. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216607&page=1> (2018-10-25)

más estragado que el de *P* y *V*. De un modo análogo no será, pues, imposible que, en determinados lugares del texto, *M1* y *M2* hayan conservado la lectura del original frente a los errores de la rama de *P* y *V*; y que por tanto se acuda para subsanar dichos errores a las *meliores* los manuscritos, no por escasas menos dignas de crédito.

Bibliografía

- Antonucci, Fausta (1998). «Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII». García de Enterría, María Cruz; Cordón Mesa, Alicia (eds), *Siglo de Oro = Actas del IV Congreso Internacional de la AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), vol. 1. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 173-84.
- Antonucci, Fausta (2000). «Contribución al estudio de la historia textual de *La dama duende*». *Criticón*, 78, 109-36.
- Antonucci, Fausta; Vitse, Marc (1998). «Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*». *Criticón*, 72, 49-72.
- Caamaño Rojo, María J. (2002). «*El mayor monstruo del mundo* de Calderón: reescritura y tradición textual». *Criticón*, 86, 139-57.
- Calderón de la Barca, Pedro (1999). *La dama duende*. Ed., prólogo y notas de Fausta Antonucci. Estudio preliminar de Marc Vitse. Barcelona: Crítica. Biblioteca Clásica 69.
- Calderón de la Barca, Pedro (2015). *El secreto a voces*. Ed. de Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego. Kassel: Reichenberger.
- Fernández Mosquera, Santiago (1996). «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana». *Rilce*, 12(2), 249-79.

- Morrás, María; Pontón, Gonzalo (1996). «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera de comedias* de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 75-117.
- Ruano de la Haza, José María (1994). «La escenificación de la Comedia». Ruano de la Haza, José María; Allen, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Madrid: Castalia, 247-607.
- Ruano de la Haza, José María (1998). «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón». *Criticón*, 72, 35-47.
- Ruano de la Haza, José María (2000). «Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo». Arellano, Ignacio; Oteiza, Blanca (eds), *Varia lección de Tirso de Molina = Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles* (Madrid, 5-6 de julio de 1999). Madrid; Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 143-63.
- Shoemaker, William H. (1934). «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century». *Hispanic Review*, 2(4), 303-18.
- Varey, John E. (1983). «*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía». García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón = Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 junio 1981), vol. 1. Madrid: CSIC, 165-83.
- Vitse, Marc (1985). «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel». *Notas y estudios filológicos*, 2, 7-32.