

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

editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

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

Jesús Tronch Pérez
(Universitat de València, Espanya)

Abstract This essay describes how variants in stage directions and speech prefixes of early modern plays (between 1585 and 1642), have been treated in modern editions from the 19th century to the present. The analysed variants derive both from different (usually printed) witnesses and from a single manuscript witness when the stage directions and speech prefixes are altered by a hand different from the main manuscript hand. Prior to this description, the essay offers an overview of the editorial treatment of stage directions in general in English plays of the period.

Sumario 1 Introducción. –2 Visión panorámica sobre la edición de acotaciones. –3 Variantes didascálicas en testimonios distintos. –4 Variantes didascálicas en un mismo testimonio manuscrito. –5 Conclusión.

Keywords Variants. Manuscripts. Stage directions. Scribes. Editing.

1 Introducción

En el presente estudio realizo una descripción del tratamiento de las variantes textuales en acotaciones escénicas y en didascalias de interlocutor observable en ediciones modernas de obras teatrales inglesas de la época de Shakespeare (aproximadamente entre 1585 y 1642).¹ En concreto, presto atención tanto a las variantes didascálicas que provienen de testimonios distintos de una misma obra, como en las que se observan en un mismo testimonio manuscrito y fueron realizadas por una mano distinta a la mano principal (de autor o amanuense) del manuscrito en cuestión. Uso los términos ‘acotación’ y ‘didascalia’ como sinónimos en el sentido de indicaciones verbales escritas en el texto dramático para el desarrollo de la acción, incluyendo las indicaciones de qué personaje habla en cada parlamento, y que no se pronuncian en voz alta en la

¹ Quiero agradecer a Victoria Pineda y a Luigi Giuliani su invitación a participar en el XIV Taller Internacional de Estudios Textuales de la Università di Perugia, que motivó el tema de estudio de esta investigación, realizada con el apoyo del proyecto GVAICO2016-094 financiado por la Generalitat Valenciana.

representación sobre el escenario. Como prólogo a esta descripción sobre cómo ediciones modernas han tratado las variantes en acotaciones, presentaré una visión panorámica del comportamiento de las ediciones modernas ante las acotaciones en general, prestando atención a cuando estas no indican con suficiente claridad la acción o la situación a acotar, así como a las soluciones aportadas por diversas ediciones modernas.

2 Visión panorámica sobre la edición de acotaciones

He basado esta visión panorámica en la observación de ediciones críticas concretas y en las guías editoriales de diversas series o proyectos editoriales: *Prolegomena for the Oxford Shakespeare* de R. McKerrow (1939), *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader* de S. Wells (1984), las guías (algunas no publicadas) de las series *The Arden Shakespeare*, *New Cambridge Shakespeare* (Brockbank 1979), *Internet Shakespeare Editions* (Best), *Revels Plays*, *Arden Early Modern Drama*, *Digital Renaissance Editions* (estas últimas adoptan las establecidas en *Internet Shakespeare Editions*),² la «Textual Introduction» de *The Tempest* de W. Shakespeare en la que John Dover Wilson (1921) planteaba las pautas para la serie *New Shakespeare* publicada por Cambridge University Press, y las explicaciones en las ediciones de las obras dramáticas de Thomas Dekker (Bowers 1952), de Francis Beaumont y John Fletcher (Bowers 1966), y de Ben Jonson (Bevington, Butler, Donaldson [2012]).

Como ocurre en los testimonios textuales del teatro del Siglo de Oro, las acotaciones en el teatro inglés de los siglos XVI y XVII son generalmente lacónicas y dejan bastantes cabos sueltos.³ Dada esta situación, se puede entender que haya margen amplio para la intervención del editor de textos críticos. Para el presente estudio, clasifico estas intervenciones en dos tipos: (1) las que alteran didascalias ya existentes en los testimonios (mediante sustituciones, como el verbo de salida en singular «Exit» corregido al plural «Exeunt»; añadidos suplementarios, por ejemplo, «Exit [soldier]», o «[attendants]» (*acompañamiento*) cuando entra un rey u otra autoridad con su séquito; y transposiciones o reposicionamientos); y (2) las acotaciones enteras añadidas por el editor o editora, que a su vez pueden subclasificarse en (2a) las que refuerzan lo que se dice en el diálogo (por ejemplo, un personaje dice «I hear his drum», a lo que se añade «[Drum

2 No he consultado las guías inéditas de la serie *The New Penguin*, preparada por Stanley Wells y Judith Wardman, y la de la serie *The Oxford Shakespeare*, preparada por S. Wells (1991). Ambas se encuentran en la biblioteca del Shakespeare Institute de la University of Birmingham.

3 Como refuerzo a esta apreciación, a la que fácilmente llegaría cualquiera que ojee un buen número de testimonios de la época, cito, entre otros, a Dessen (1984, 20 y 52), Thomson (1988, 88), Bradley (1992, 25), y MacJannet (1999, 16).

Heard]»), y (2b) las que explicitan lo que se infiere del diálogo. Este último es el caso de muchos de los apartes no señalados mediante una acotación en el testimonio, o de situaciones como, por ejemplo, la del duelo de espadas en la escena final en *Hamlet*, en la que el testimonio en cuarto de 1604/5 no indica que ha habido un intercambio de floretes entre Hamlet y Laertes: las ediciones modernas basadas en este testimonio han de añadir una acotación para clarificar la acción, una acotación generalmente basada en la que aparece en el otro testimonio con autoridad textual, el infolio de 1623, «*In scuffling they change Rapiers*» (*Riñendo, se cambian los floretes*) (Hinman 1968, TLN 3777 / 5.2.330.1).⁴ En los dos últimos tipos (2^a y 2b), podemos encontrar acotaciones añadidas que son estrictamente necesarias para clarificar la acción y otras que son prescindibles para entender la acción pero que se incluyen como ayuda a la lectura del texto dramático. Qué es lo que se infiere, lo necesario y lo prescindible son, como se puede esperar, cuestiones debatibles que distinguen las distintas actitudes en el tratamiento editorial de las acotaciones.

En un breve artículo de 1984, David Bevington denunciaba que las ediciones realizadas hasta la fecha no eran coherentes en el manejo de didascalias añadidas, incluso dentro de una misma edición (1984, 105-6). Parte de este tratamiento inconsistente, en lo que concierne a ediciones de obras de Shakespeare, lo achacaba al hecho observable de que la llamada 'Globe edition' (Clark, Wright 1864) ejercía una influencia posterior considerable, de manera que aquellos momentos que recibían acotaciones en esta edición eran repetidos por editores posteriores, mientras que en aquellas situaciones sin acotar por la 'Globe edition', los editores procedían con mucha cautela y aparentemente al azar (Bevington 1984, 106). Ese mismo año de 1984, Stanley Wells publicaba *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader*, con dos capítulos dedicados a las acotaciones y en los que trataba de aportar mayor sistematicidad a la edición de estos elementos del texto dramático, exponiendo las pautas a seguir en la edición crítica de las obras completas de Shakespeare que publicaría Oxford University Press dos años más tarde (Wells, Taylor 1986). Tal esfuerzo de organización de directrices editoriales tenía el precedente de los mencionados *Prolegomena for the Oxford Shakespeare*, de R.B. McKerrow (1939), redactadas para un proyecto de edición con grafía original de las obras shakespearianas que no llegó a materializarse. A su vez, en el ámbito de las ediciones shakespearianas, McKerrow (1939, v) mencionaba como únicas publicaciones que trataban los problemas

4 Para las obras de Shakespeare utilizo la doble referencia con el Through Line Number (TLN) que estableció Hinman en su facsímil del infolio de 1623 (1968), y con la de acto-escena-línea de la edición en línea de Mowat et al. (s.d.). Se pueden consultar facsímiles de los testimonios en cuarto y del infolio de 1623 en las respectivas ediciones de Internet Shakespeare Editions (Best, s.d.).

editoriales el prefacio de la llamada edición ‘Cambridge’ de las obras completas de Shakespeare, impreso en 1863 (prefacio que no se ocupa de las acotaciones), y la mencionada introducción textual que John Dover Wilson incluyó en la edición de *The Tempest*, primer volumen de la serie *The New Shakespeare*, publicada por Cambridge University Press (Wilson 1921). Los cuatro trabajos relevantes que he mencionado pueden representar cuatro puntos de referencia para situar comportamientos editoriales para con las acotaciones: en un extremo, una actitud conservadora (McKerrow), en el otro, una creativa (Wilson), y entre ambos, una postura moderadamente cauta (Bevington) y otra más intervencionista (Wells). McKerrow declara su conservadurismo al escribir:

it seems to me desirable that *so far as possible* the stage directions should be given in the form in which they first appear. I have therefore - even sometimes at the cost of little awkwardness of expression - generally retained them as printed, adding within square brackets whatever seems to be absolutely necessary. (1939, 50)

me parece deseable que, *en la medida que sea posible*, las acotaciones deben darse en la forma en que aparecen por primera vez. Por tanto las he preservado generalmente tal como están impresas - incluso a veces a costa de cierta de violencia de expresión-, añadiendo entre corchetes cuadrados lo que sea del todo necesario. [trad. del Autor]

Conviene abrir un breve paréntesis para advertir sobre los usos de corchetes mencionados. Es una práctica generalizada, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX (Jowett 2017, 216), que los añadidos editoriales en acotaciones se incluyen entre corchetes cuadrados, como indicaba McKerrow (1939, 50). En ediciones anteriores este signo se usaba para destacar las acotaciones del diálogo. En general, no se usa estos corchetes en las didascalias de interlocutor. Evans (1974; 1997) usa los corchetes cuadrados también para indicar enmiendas en el diálogo, no solo adiciones editoriales sino también substituciones. Un uso idéntico para acotaciones y enmiendas en el diálogo, pero con medios corchetes cuadrados, es el observado en las ediciones para la Folger Shakespeare Library (Mowat et al.), que dejan los corchetes enteros para indicar, en aquellas obras con testimonios múltiples con autoridad, líneas o pasajes que pertenecen exclusivamente al texto base. Curiosamente, las ediciones de John Dover Wilson distinguían las acotaciones que mantienen la formulación original del testimonio entre comillas dobles. La edición Oxford de las obras completas de Shakespeare (Wells, Taylor 1986) y las ediciones de la serie *The Oxford Shakespeare* utilizan medios corchetes cuadrados solo cuando la añadidura es cuestionable, como forma de invitar al lector a pensar en otras posibilidades de escenificación (Wells 1986, xxxvii).

Desde el otro extremo contrario al conservadurismo de McKerrow, Wilson explicaba que, dado que la mayoría de las acotaciones en ediciones modernas eran la creación de editores y críticos, ellos solo llevaban el proceso un paso más adelante, teniendo en cuenta que las acotaciones no son para un actor de la época de Isabel I sino para lectores modernos; y entre sus innovaciones, explicaba la «*mise-en-scène stage-direction*», ya que veían posible reconstruir el decorado («*scenery*») a partir de referencias incidentales en la obra (Wilson 1921, xxiv). Observemos, como ejemplo, el momento crucial durante el duelo entre Hamlet y Laertes antes mencionado, cuando se produce el intercambio de espadas justo antes de que se reclame cuidados para la reina desfallecida (TLN 3777 / 5.2.333). La edición de *Hamlet* preparada por Wilson ([1934] 1963), que toma como texto base el de 1604/5, muestra estas acotaciones:

Laertes [*suddenly*]. Have at you now!
[*he takes Hamlet off his guard and wounds him slightly; Hamlet enraged closes with him, and "in scuffling they changes rapiers"*]
King. Part them, they are incensed.
Hamlet [*attacks*]. Nay, come again. [*the Queen falls*]
Osric. Look to the queen here, ho!
[*Hamlet wounds Laertes deeply*]

LAERTES. [*de repente*] ¡Ahí va esa!
[*pilla a Hamlet fuera de guardia y le hiere ligeramente; Hamlet, enfurecido, se acerca a él y "riñendo, se cambian los floretes"*].
REY. ¡Separadles, están furiosos!
HAMLET. [*ataca*] Ea, ven otra vez. [*La Reina cae*].
OSRIC. ¡Eh, mirad ahí a la Reina!
[*Hamlet hiere a Laertes gravemente*]
(Traducción del diálogo basada en la de Valverde 1970, 387)

Nótese el uso de los adverbios «*suddenly*» (de repente), «*slightly*» (ligeramente), «*deeply*» (gravemente) y el añadido de las acciones en las que Laertes «pilla a Hamlet fuera de guardia» y «Hamlet, enfurecido, se acerca a él». A modo de comparación, la edición 'Cambridge' de Clark y Wright de 1866 es una muestra de los añadidos habituales en la tradición editorial, pero sin llegar al carácter novelístico de los de Wilson:

Laer. Have at you now!
[*Laertes wounds Hamlet; then, in scuffling, they change rapiers, and Hamlet wounds Laertes*].
King. Part them; they are incensed.
Ham. Nay, come, again. [*The Queen falls*].

LAERTES. ¡Ahí va esa!

[*Laertes hiere a Hamlet; entonces, riñendo,
se cambian los floretes, y Hamlet hiere a Laertes.*

REY. ¡Separadles, están furiosos!

HAMLET. Ea, ven otra vez. [*La Reina cae.*

Los añadidos son casi todos requeridos por la acción que se deduce del diálogo, aunque podría cuestionarse si la reina ha de caer o no en ese punto; o si el momento en el que Hamlet hiere a Laertes se produce cuando lo señalan Clark y Wright, después de que Hamlet exclame «Nay, come again», como se observa en la edición de Harold Jenkins (1982), o después de la siguiente intervención de Osric «Look to the queen there, ho!» (Eh, mirad ahí a la Reina), como en la edición de Wilson ([1934] 1963).

Otro ejemplo notable, en la misma edición de *Hamlet* de Wilson, aparece en el entierro de Ophelia. Los testimonios muestran acotaciones que carecen, como mínimo, de una indicación para el sacerdote que oficia la ceremonia: la edición en cuarto de 1604/5 inserta en el margen derecho «*Enter K. Q. | Laertes and | the corse*» («K.» es abreviatura de «Rey» y «Q.» de «Reina»); el infolio de 1623 añade al final «*with Lords attendant*» (lores de acompañamiento) y sustituye «*a Coffin*» (un ataúd) por «*the corse*» (el cadáver), y deja sin indicar, como es lógico suponer, que el cadáver/ataúd lo han de traer unos porteadores (y no los lores, al menos en infolio de 1623) (TLN 3405-5 / 5.1.223.1). Wilson se recrea en:

*A procession enters the graveyard: the corpse of Ophelia
in an open coffin, with Laertes, the King, the Queen,
courtiers and a Doctor of Divinity in cassock and
gown following* ([1934] 1963, 120)

*Entra una procesión en el cementerio: el cadáver de Ophelia
en un ataúd abierto, con Laertes, el Rey, la Reina,
cortesanos y siguiéndoles un Doctor en Teología con túnica
y toga* [trad. del Autor]

Basándose en deducciones que argumenta en las notas, Wilson añade detalles del ataúd, que ha de ser abierto (como se indica en otras obras de la época) y de la vestimenta del oficiante, con túnica y toga, que lo identifican claramente como anglicano, puesto que la didascalía de interlocutor en el texto de 1604/5 es «*Doct.*», mientras que en el infolio de 1623 es «*Priest.*» (*Sacerdote*) relacionado con el rito católico (Wilson [1934] 1963, 237-8). Además, cinco líneas más adelante, tras finalizar Hamlet su parlamento, Wilson añade «*they sit under a yew*» (*se sientan bajo un tejo*).

Hay que advertir que este tratamiento novelístico que da detalles de la puesta en escena no es en absoluto el más observado en las ediciones

modernas; es más bien una excepción. También es minoritaria la postura conservadora, defendida por McKerrow (1939). Veamos ejemplos concretos. En acotaciones ya existentes, McKerrow prefiere mantener el singular «*Exit*» aun cuando son varios los personajes que salen, mientras que la mayoría de las ediciones y las guías editoriales optan por substituir el plural «*Exeunt*». Cuando esta acotación aparece sin sujeto, y solo una parte de los personajes salen de escena, McKerrow prefiere no añadir nada cuando el contexto inmediato lo indica con claridad. Sin embargo, la mayoría de editores modernos recurren a la adición de la referencia a los personajes que salen, o de la frase del tipo «*all but Marcus*» (*todos excepto Marcus*), adición señalada generalmente entre corchetes cuadrados. Tampoco ve McKerrow necesario añadir «*Drum Heard*» (*Se oyen tambores*) si el Conde de Warwick dice «*Then Clarence is at hand, I heare his Drumme*» (Entonces, Clarence está cerca. Oigo sus tambores) (*Henry VI, Part Three*, TLN 2685 / 5.1.11), pero de nuevo la mayoría añaden esa u otra acotación similar, como «*[A march afar off]*» (*Una marcha a lo lejos*). McKerrow entiende que las ediciones modernas añaden este tipo de acotaciones para ayudar al lector general que «carece de imaginación visual» para permitirle «seguir la acción más fácilmente», pero se atiene a la regla de cuanto menos se añade, mejor (1939, 53).⁵

Precisamente esta apelación a la ayuda al lector que no visualiza la acción que se infiere del diálogo, es un argumento que ya aducía Wilson (1921), que aparece en la guía editorial de la serie Oxford World's Classics (Cordner, Holland y Wells, citado por Kidnie 2000, 456), y que utiliza Wells para sugerir un comportamiento más atrevido en la adición de acotaciones, comportamiento que pretende dar más coherencia a la edición moderna (1984, 66, 76-7). En este sentido, Wells explica la situación en la primera escena de *Titus Andronicus*, en la que la ausencia de acotaciones con respecto al cadáver de Mutius, a quien su padre acaba de matar (TLN 325 / 1.1.296), provoca la extrañeza de que permanezca sobre el escenario, totalmente ignorado, mientras su padre dialoga durante treinta y dos pentámetros con el emperador (Wells 1984, 103). Wells sugiere entonces añadir una acotación para que el hermano Lucius saque el cadáver de escena a su salida (1.1.304) y vuelva a entrar el cadáver a su reentrada en escena junto a sus otros hermanos (1.1.347). Así, en la edición Oxford de las obras completas de Shakespeare (Wells, Taylor 1986), vemos añadidas

5 «They may often assist persons lacking in visual imagination and enable them to follow the action more easily. [...] the less that is added to the text as originally set forth, the better» (McKerrow 1939, 53). En su artículo crítico, Kidnie (2000, 469-73) refuta esta noción de ayudar al lector, de proporcionarle con la edición un sentido de cómoda familiaridad, y sugiere que las ediciones proporcionen más bien un sentido de alienación, de darse cuenta de la inestabilidad y variabilidad del texto dramático para que puedan construir una interpretación sobre la escenificación independiente de la que fija el editor cuando añade o altera acotaciones.

acotaciones correspondientes en cada momento (solo la de reentrada señalizada entre medios corchetes), decisión replicada en la segunda edición de 2005, y en *The New Oxford Shakespeare* (Taylor et al. 2016). Esta solución creativa, que parece asumir una decisión de director de escena, no se observa en ediciones posteriores como las de Bate (1995, Arden Shakespeare), Evans (1997), Bevington (1997), Mowat et al. (s.d.)⁶ y Silverstone (2016, Norton Shakespeare). Cabe señalar que Bevington incluye en la nota de comentario la opción que Wells sugirió y las ediciones e Oxford pusieron en práctica en el texto editado, pero concluye con que la presencia del cadáver en escena durante esos versos no suponen un «inappropriate horror» (1997, 946).

El recurso a la nota de comentario lo defiende también Bevington en su reciente artículo de 2017, en el que aduce el ejemplo de *Antony and Cleopatra*, acto cuarto, escena XV, cuando Cleopatra pide ayuda para elevar al moribundo Antony hasta lo alto del monumento donde le espera. El único testimonio con autoridad textual de esta obra, el infolio de 1623, solo incluye una acotación «*They heave Anthony aloft to Cleopatra*» (*Elevan a Antonio junto a Cleopatra arriba*. [TLN 3045 / 4.15.43.1]) en un momento justo antes de que Cleopatra exclame «And welcome, welcome» (Y sea bienvenido, bienvenido), mientras los versos anteriores del parlamento de Cleopatra sugieren que el proceso de elevarlo empieza antes («How heavy weighes my Lord?» (¡Cuánto pesa mi señor!) [TLN 3039 / 4.15.37]). Esto ha llevado a la mayoría de los editores, como al propio Bevington en sus ediciones de 1990 y 1997, a añadir una acotación del tipo «*[They begin lifting]*» (*Empiezan a elevarlo*) antes del comienzo del parlamento de Cleopatra (Bevington 1990, 229; 1997, 1336). Sin embargo, en su artículo «confesional» de 2017, Bevington vuelve a la postura cauta de su artículo de 1984 al recomendar no limitar las posibilidades de escenificación (11), no adoptar las funciones de un director, y por tanto *no* añadir la acotación sino explicar las opciones en una nota de comentario, como había hecho Michael Neill en su edición para la serie *The Oxford Shakespeare* publicada en 1994. Evans (1997, 1429) no incluye ni acotación ni nota. Las dos ediciones más recientes de esta obra sí añaden una acotación antes del parlamento de Antony «O quick, or I am gone!» (¡Oh, deprisa, o me muero!) (4.15.36) que precede al de Cleopatra (Vaughan 2016, 1147; Bourus 2016, 2643).⁷ Los diferentes comportamientos con respecto a esta situación (incluso por un mismo editor en momentos diferentes, como es el caso de Bevington) evidencian la naturaleza cuestionable de las decisiones editoriales.

6 La edición en línea referenciada como Mowat et al. (s.d.) está sin fecha porque así lo sugiere el propio sitio de Internet en el que se publica. Estos textos digitales provienen, con ligeros cambios, de los que Barbara A. Mowat y Paul Werstine editaron para la colección Folger Shakespeare Library, publicada en papel entre 1992 y 2010 por la editorial Simon & Schuster.

7 Vaughan añade «*[They begin lifting ANTONY]*» y Bourus añade «*[They begin to draw him up]*».

Si las directrices editoriales se formulan generalmente en términos de clarificar la acción (Bowers 1952), de hacerla inteligible al lector (Wells 1984, 68), el debate gira en torno al cuánto y el cómo de esta clarificación y cuáles son los límites cuando se presentan distintas posibilidades y opciones. En la introducción a la edición del canon dramático de Beaumont y Fletcher, Bowers (1966, xviii) establece que los añadidos editoriales se han de mantener al mínimo,⁸ pero, ¿cuál es el mínimo? En su edición se observan acotaciones añadidas para clarificar qué personajes están en escena, si están disfrazados, o cuando hablan aparte o en aparte, o gestos como golpear a otro personaje o desvelar la identidad propia (Bevington 1984, 106).

La guía editorial de la *Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson* (Bevington et al. 2012) define con cierto detalle qué clarificar: sugiere no excluir opciones, no dejar al lector sin información sobre apartes, indicar a quién se dirige la intervención, e incluir acciones como arrodillarse, desenvainar espadas, dar dinero, etc. (par. 5a); pero también sin ser condescendientes para con los lectores ni especular sobre lo que está sin determinar en el texto (par. 5a). La guía de la serie Arden Early Modern Drama recomienda sopesar las opciones desde el punto de vista de un lector que se enfrenta a la obra por primera vez (4d), y así evitar que el lector se sorprenda ante una acción indicada en el diálogo que presupone que ha habido otra acción anterior no acotada. Veamos un ejemplo. En *The Spanish Tragedy*, atribuida a Thomas Kyd, el Virrey de Portugal ordena ponerse en pie al cortesano Villuppo: «Stand up, I say» (Calvo, Tronch 2013, 1.3.58). El testimonio base no incluye ninguna acotación respecto a los movimientos de Villuppo. Si la edición crítica no muestra una acotación al respecto puede dejar perplejo al lector, puesto que tal orden implica que Villuppo no estaba en posición de pie y que tendrá que volver a ponerse de pie. En casos como este se recomienda al editor que, mediante acotaciones, haga explícitos estos movimientos de Villuppo, decida cuáles son (arrodillarse es más convencional que postrarse en el suelo) y decida dónde insertarlos en el texto (en el caso de la edición de Calvo y Tronch para Arden Early Modern Drama, al principio de las intervenciones de Villuppo antes y después de la del Virrey).

Y aquí es donde la frontera entre decisiones de editor y decisiones que corresponderían al director de escena o la compañía empiezan a difuminarse. La guía editorial de Arden Early Modern Drama indica claramente que lo que añade el editor se tiene que limitar a acciones o a atrezo que se deducen con certeza razonable (par. 4b). Las directrices de la Internet Shakespeare Editions contemplan acotaciones en beneficio del lector y que pueden considerarse como de directores, y en ese caso se deben marcar o etiquetar en el texto electrónico como 'optional' (4.1.2c).

8 «addition of directions held to a minimum» (Bowers 1966, xvii).

A esta preocupación por cómo determinar lo que está indeterminado en el testimonio, o lo que es indeterminado por la propia naturaliza del hecho teatral, ha habido respuestas tanto a nivel teórico como de práctica editorial, estas últimas materializadas mediante recursos gramaticales y mecanismos tipográficos. Con el fin de guiar al lector a la diversidad de opciones que pueden darse, Kidnie (2004, 165-75) sugiere colocar las acotaciones en el margen de la página (rescatando su posición en los manuscritos de la época) y utilizar tipos de letra distintos y flechas para indicar que no está claro el momento preciso en el que se ha llevar a cabo la acción indicada en la acotación.⁹ En la edición de las obras completas de Shakespeare para la Royal Shakespeare Company, editada por Jonathan Bate y Eric Rasmussen (2007), la acotaciones añadidas por el editor se imprimen con un tipo distinto sin serifas y en el margen derecho, y pueden tener construcciones disyuntivas, como, por ejemplo, en «*Gives real or imaginary flowers*» (*Da flores reales o imaginarias*) cuando Ophelia, en su locura, verbaliza una distribución de distintas clases de flores: «There's rosemary, that's for remembrance [...] and there is pansies [...]» (Aquí tenéis romero; es para el recuerdo [...] y aquí violetas [...]) (TLN 2927-28 / 4.5.199).

Internet Shakespeare Editions permite indicar la incertidumbre o el carácter opcional de la acotación mediante el uso de un signo de interrogación y letra en color gris. Por ejemplo, en la edición de *Henry V* de Shakespeare, en el episodio en el que Pistol y Bardolph hacen amagos de desafiarse, su editor James Mardock (s.d.) inserta acotaciones no solo entre corchetes cuadrados si no en gris y con el signo de cierre de interrogación entre paréntesis:

Hear me, hear me what I say. [*Draws his sword (?)*] He that strikes the first stroke [...] (TLN 565)¹⁰

(*[Desenvaina la espada (?)*])

[*Nym and Bardolph sheathe their swords. (?)*] (TLN 604)

(*[Nym y Bardolph enfundan las espadas (?)*])

⁹ Para otras propuestas teóricas en esta línea, véase Warren 2004 y Cox 2004. Como ha observado G. Egan (2010, 207-15, 270), algunas ediciones de la actual serie Arden Shakespeare publicadas a principios del siglo XXI han sugerido, pero no llevado a la práctica en sus respectivos textos editados, dejar las acotaciones de manera imprecisa.

¹⁰ Esta edición, como el resto de las de Internet Shakespeare Editions, numeran las líneas siguiendo el Through-Line-Number (TLN). Este momento es 2.1.64 en la edición de Mowat et al. (s.d.) en Folger Digital Texts.

Well, then that's the humor of't.

[*Pistol and Nym shake hands. (?)*] (TLN 613)

([*Pistol y Nym se dan la mano (?)*])

El mismo signo de interrogación lo utilizan Bate y Rasmussen en la edición de las obras completas de Shakespeare para la Royal Shakespeare Company (2007, 1956):

HAMLET Nay, come again. *Gertrude falls?*

HAMLET Ea, otra vez. *¿Cae Gertrude?*

En esta edición, cuando en *Macbeth*, acto segundo, escena I, Banquo le dice a su hijo «Take thee that too» (Toma esto también), la acotación en el margen derecho indica «*Gives cloak? Diamond?*» (*Le da un abrigo? Un diamante?*). Algunos apartes se imprimen en el margen derecho sin más, pero otros tienen el signo de cierre de interrogación, e incluso los podemos encontrar calificados con un adverbio:

OTHELLO This argues fruitfulness and liberal heart: *Partially aside?*
(Bate, Rasmussen 2007, 2128)

OTHELLO Esto indica exuberancia y corazón generoso: *Aparte
parcialmente?*

También se han utilizado flechas para indicar variabilidad en el punto en que se efectuaría o finalizaría la acción acotada. En *Hamlet*, acto tercero, escena I, cuando el rey pide a la reina que salga, antes del famoso soliloquio de Hamlet, la salida de los lores de acompañamiento incluidos en la acotación de entrada inicial se imprime rodeada de unas flechas verticales hacia abajo para señalar que a partir de ese momento, pueden salir de escena los lores:

KING Sweet Gertrude, leaves us too. ↓ *Exit Lords.* ↓
(Bate, Rasmussen 2007, 1956)

REY Dulce Gertrude, déjanos también ↓ *Salen lores.* ↓

Estos métodos para señalar la indeterminación mediante signos de interrogación o flechas no los han adoptado ediciones posteriores como las de Arden Early Modern Drama, Arden Shakespeare, Norton Shakespeare (Greenblatt 2016), y New Oxford Shakespeare (Taylor et al. 2016).

Dos tipos de situaciones quedan para concluir esta panorámica: transposiciones o reposicionamientos de acotaciones, y regularización de

didascalias de interlocutor variables. En las guías editoriales de las series Revels Plays y Arden Shakespeare se recomienda recolocar la entrada o salida de personajes al lugar más conveniente. Así, por ejemplo, en *Twelfth Night* de Shakespeare, el infolio de 1623 (único testimonio de autoridad) muestra la entrada de Olivia y el sacerdote *después* de que Sebastian diga «But heere the Lady comes» (Aquí viene la dama) (TLN 2135-7 / 4.3.22-3):

That is deceiueable. But heere the Lady comes.

Enter Olivia and Priest.

Ol. Blame not this haste of mine: if you meane well

Algo que tiene de engañoso. Mas ahí llega la señora.

Entran Olivia y Sacerdote.

Olivia. No censuréis mi premura. Si sois bienintencionado,

La guía de la serie Arden Shakespeare indica que hay que insertar la acotación *antes* de la frase «But heere the Lady comes» de Sebastian para que esta se vea acompañada por la entrada de los personajes en escena, o se perciba como respuesta de Sebastian a la entrada de estos dos personajes:

That is deceivable.

Enter OLIVIA and Priest

But here the lady comes.

OLIVIA

Blame not this haste of mine. If you mean well,

Así lo editan Elam (2008, 319) en su edición para la serie Arden Shakespeare y Carnegie y Houllahan (s.d.), pero mantienen la acotación en la posición en que aparece el infolio muchas ediciones: Kittredge (1936), Alexander ([1951] 1990), Wells y Taylor (1986 y 2005), Evans (1997), Bevington (1997), Bate y Rasmussen (2007), Mowat et al. (s.d.), Paster (2016), Loughnane (2016). Sin embargo, en la primera escena de esta comedia, el infolio de 1623 imprime la acotación de entrada de Valentine después de que el duque Orsino le pregunte qué noticias trae de ella (de la condesa Olivia)

Ere since pursue me. How now what newes from her?

Enter Valentine.

(TLN 28-9)

Desde entonces me persiguen. Y bien, ¿tenéis noticias de ella?

Todas las ediciones de *Twelfth Night* mencionadas intercalan la acotación antes de la pregunta del duque:

E'er since pursues me.

Enter Valentine.

How now, what news from her?

(Mowat et al., s.d., 1.1.25)

En el caso de variabilidad en las didascalias de interlocutor (por ejemplo, en el testimonio de 1604/5 de *Hamlet*, la reina a veces recibe la didascalia referida a su estatus, «Queene» or «Quee.», y otras veces la referida a su nombre «Gertrard»), McKerrow (1939, 57) uniformiza para no confundir innecesariamente al lector. Esta solución uniformadora es la observada en la gran mayoría de ediciones anteriores y posteriores y en las guías editoriales, algunas de las cuales, recomiendan optar por el nombre propio en vez del término descriptivo (por ejemplo, «Robin» en vez de «Page» en la edición *princeps* de *A Midsummer Night's Dream*), como en el caso de *The New Cambridge Shakespeare* (Brockbank 1979, 11).¹¹ Pero hay algunas ediciones, pocas y de publicación reciente, que han preferido mantener esta variación. En su relativamente reciente edición de *Titus Andronicus* para la serie Arden Shakespeare, Bate mantiene para dos de los hijos del protagonista las didascalias «2 SON y «3 SON» en el primer acto (Bate 1995, 1.1.363-76), probablemente referidas a Quintus y Martius, y mantiene estos nombres personales en la siguiente escena en la que aparecen, la 'escena del pozo' (2.2.192-306). El propósito de esta variación en el texto editado es recordar al lector el hecho de que estos hijos del protagonista no se les conoce en escena por su nombre, son en realidad una pareja de hermanos 'anónimos', en contraste con los hijos Mutius y Lucius, a los que sí se refieren por su nombre propio, mientras que en la 'escena del pozo' Shakespeare necesitaba distinguirlos en su cabeza y con tal distinción los preserva Bate para ayudar a los actores (1995, 95).

Otro ejemplo de variación retenida en el texto editado se observa en la edición de *Henry VI Part Three*, también para la serie Arden Shakespeare, de Cox y Rasmussen (2001), quienes rompen con la tradición editorial al retener la didascalia que indica el estatus de viuda de Lady Grey en la escena 3.2, en vez de regularizar la didascalia a «LADY GREY» que denota su rango social. Esta última didascalia es la utilizada en las escenas 4.1 y 4.4, aunque a estas altura de la historia este personaje ya se ha convertido en la reina (tratamiento que solo aparece una vez en el testimonio, en la acotación de entrada de la última escena). Para Cox y Rasmussen (2001, 175 y 180), esta decisión editorial preserva las fuertes implicaciones ideológicas y los prejuicios sociales de las didascalias encontradas en el testimonio base, a expensas de la uniformización que ahorraría al lector moderno esta anómala variación onomástica.

11 En el caso concreto de las didascalias de interlocutor para la madre de Hamlet, Mason (2003) aboga por mantener la variabilidad.

Concluyo esta introducción panorámica con la observación final de que el comportamiento editorial con respecto a las acotaciones en obras teatrales inglesas del periodo es predominantemente intervencionista y menos conservador. Se alteran las acotaciones con más libertad que con respecto al diálogo, con una mayor tendencia a amplificarlas, como observa Hammond (1992, 86).¹² Es significativo que en su guía *Shakespeare and Text*, Jowett (2007, 157) resume su apartado sobre las acotaciones afirmando que la edición de las acotaciones y las didascalias de interlocutor es fundamentalmente diferente de la edición del diálogo, ya que pertenecen a un sistema semiótico distinto. En cierto modo también podría explicarse este intervencionismo editorial en las acotaciones porque se les ha considerado como algo subsidiario al texto del diálogo (que es lo principal de la obra) y como algo más sospechoso de tener menos autoridad textual.¹³ Ya en *Prolegomena for the Oxford Shakespeare* (1939), McKerrow colocaba las acotaciones en el apartado de «accesorios» al texto, junto con las indicaciones de división en actos y escenas. Su primeras frases sobre las acotaciones revelan que, de primeras, se sospecha de la autoridad de las mismas:

While in some cases we may reasonably doubt the authority of the stage directions found in the early texts – whether, that is, they are due to the author of the play or to a member of the theatrical company by which the play was acted – [...]. (50)

Mientras en algunos casos, podemos dudar razonablemente de la autoridad de las acotaciones encontradas en los primeros textos – es decir, si se deben al autor de la obra o a un miembro de la compañía teatral que representó la obra –

Cabe preguntarse si en esta actitud ha influido el hecho de que, a diferencia del teatro del Siglo de Oro, la mayoría de los testimonios de las obras teatrales inglesas son impresos y por tanto son necesariamente ‘copias’ (raramente se cuenta con un autógrafo original), y se ha supuesto que los operarios de la imprenta de la época trataban a las acotaciones de manera distinta, por lo que estas suscitan más sospechas al editor y, por tanto, le permiten poder alterarlo más que el texto de los parlamentos.

Al mismo tiempo, este tratamiento generalmente intervencionista de las acotaciones no deja de estar relacionado con la práctica editorial

12 Para una crítica a las premisas teóricas que subyacen a este comportamiento intervencionista, véase el artículo de Kidnie (2000). No es mi propósito en el presente estudio descriptivo, entablar una disquisición teórica al respecto.

13 Una observación similar la realizan Dustagheer y Woods (2018, 3) en la introducción de su reciente libro.

generalmente ecléctica que ha dominado el panorama de las ediciones modernas del teatro de Shakespeare y dramaturgos de su época hasta comienzos del siglo XXI (Tronch Pérez 2006, 45; Egan 2010, 240-71).¹⁴ Aunque a lo largo del siglo XX ha habido ediciones de carácter conservador en la edición del texto tomando como punto de referencia los *Prolegomena* de McKerrow (1939), especialmente la edición preparada por Evans (1974), no se ha materializado este conservadurismo editorial de manera más profusa hasta comienzos del siglo XXI, como en el caso de algunas ediciones de la serie Arden Shakespeare (las antes mencionadas de Bate [1995], y Cox y Rasmussen [2001], o las de *Hamlet* preparadas por Thompson y Taylor [2006a y 2006b]) y de la reciente *Norton Shakespeare* (Greenblatt 2016). En ejemplos que hemos visto, y en otros que aduciré más adelante, se puede observar que estas ediciones tratan las acotaciones con mayor conservadurismo.

3 Variantes didascálicas en testimonios distintos

Tras esta visión panorámica introductoria, abordo el tratamiento editorial de acotaciones diferentes en testimonios distintos de una misma obra, tanto cuando los testimonios tienen autoridad textual comparable en su totalidad, como cuando solo un testimonio tiene autoridad principalmente en el diálogo pero los otros testimonios derivados contienen variantes sustantivas en las didascalias. En estos casos, las guías editoriales consultadas no aportan recomendaciones. Se presupone, pues, que las didascalias se mantendrán como aparecen en el testimonio elegido como texto base, si es el caso. Pero, en consonancia con el eclecticismo editorial predominante explicado anteriormente, se observa en ediciones de obras con más de un testimonio sustantivo que hay casos en los que las variantes en el testimonio colateral se tienen en cuenta y se incorporan o adaptan a la acotación del texto base de la edición.

Veamos dos ejemplos de *Hamlet*, cuya versión estándar, como se ha indicado anteriormente, se basa en dos impresos con autoridad: la edición en cuarto de 1604/05 (en adelante Q2) y el folio de 1623 (en adelante F1). *Hamlet* tiene un tercer testimonio sustantivo: la primera edición, publicada en cuarto en 1603 (en adelante Q1), que contiene un texto más corto, estructuralmente algo distinto, y verbalmente disimilar en un

¹⁴ Por eclecticismo, me refiero aquí a la postura editorial de sopesar individualmente las variantes en textos con autoridad comparable, contrapuesta al conservadurismo editorial de enmendar el texto base solo en caso de error manifiesto y obvio en el mismo texto sin referirse a otro texto con autoridad (Greg [1942] 1962, xxvi-xxviii). En la tradición editorial de las obras de Shakespeare, y por extensión en dramaturgos de la época, este eclecticismo ha estado apoyado en los postulados teóricos de Greg ([1942] 1962; 1950) y Bowers (1955), principalmente.

68% (Irace 1992, 97).¹⁵ Conviene señalar además, que tradicionalmente *Hamlet* se ha editado en una versión combinada ('conflated') a partir del texto de F1 al que se le han añadido pasajes y frases que solo aparecen en Q2, generalmente de manera silenciosa y en pocos casos distinguiendo tipográficamente estos elementos exclusivos de Q2.

En la acotación que da entrada a los preparativos para el duelo entre el príncipe y Laertes (TLN 3674 / 5.2.238), Q2 ofrece la siguiente lección

*A table prepard, Trumpets, Drums and officers with Cushions,
King, Queene, and all the state, Foiles, daggers,
and Laertes*

*Una mesa preparada, trompetas, tambores, y oficiales con cojines
el rey, la reina y todo su séquito, floretes, dagas
y Laertes*

A su vez, F1 presenta una acotación en la que no aparecen los músicos tocando trompetas y tambores ni tampoco los cojines y las dagas, pero sí aporta otros detalles como guantes y botellas de vino sobre la mesa:

*Enter King, Queene, Laertes and Lords, with other Atten-
dants with Foyles, and Gauntlets, a Table and
Flagons of Wine on it*

*Entran el rey, la reina, Laertes y lores, con acom-
pañamiento con floretes y guantes, una mesa y
Botellas de vino sobre ella*

Otras variantes podrían entenderse como 'sinónimas', en el sentido de que los «*officers*» y «*all the state*» (*todo su séquito*) de Q2 son equivalentes a los «*Attendants*» y «*Lords*» de F1 respectivamente. Ambos testimonios no incluyen explícitamente al cortesano Osric que interviene en la acción posterior, de ahí que, por ejemplo, Clark y Wright en su edición de 1866, basada en F1, añaden «Osric» después de «Laertes» - al tiempo que 'traducen' la frase «*all the state*» por «*and Lords*». Pero este comportamiento conservador con respecto a la acotación, no se observa en otras ediciones

¹⁵ Irace (1992) indica que un 28% de los versos en Q1 contienen más de la mitad de las palabras idénticas a sus correspondientes en F1, 19% la mitad o menos, un 15% son una paráfrasis, y un 6% no tienen ninguna correspondencia. Q1 tiene «una textura estilística desigual», momentos «planos, deslucidos, a veces confusos y con signos de deterioro» (Tronch Pérez 1994, 21), variantes comunes a Q2 solamente y otras comunes a F1 solo. Su origen aún es tema de debate, sobre el que se puede consultar las introducciones de las ediciones de Jenkins (1982), Edwards (1985), Hibbard (1987), Tronch-Pérez (2002), Thompson y Taylor (2006a), Dawson (2016), Jowett (2017) y la sección de Taylor y Wells (1987).

basadas en F1. La de Taylor y Wells (1986) incorpora entre medios corchetes cuadrados los elementos provenientes de Q2:

*Enter King Claudius, Queen Gertrude, Laertes, and
lords, with Osric and other attendants with
[trumpets, drums, cushions], foils, and gauntlets; a
table, and flagons of wine on it*

Esta edición de Taylor y Wells (1986), rompía con la tradición de la versión 'conflated' al relegar a un apéndice los pasajes exclusivos de Q2. Pero, como acabamos de observar, en esta acotación se sigue combinando eclécticamente ambos testimonios, al igual que hacen Harrison (1937) y Hibbard (1987) en sus respectivas ediciones, basadas en F1.

Una mezcla similar se aprecia en la edición de Edwards para The New Cambridge Shakespeare, una edición declaradamente ecléctica que no toma ningún testimonio como texto base. Esta política se corresponde con el tratamiento de las acotaciones, que él describe como «a policy of compromise between the two texts» (de compromiso entre los dos textos) (Edwards 1985, 32).

La edición de Wilson de 1934, al escoger Q2 como texto base, también rompía con la tradición editorial que venía ofreciendo un texto de *Hamlet* básicamente derivado de F1, pero no rompía con la edición combinada ('conflated') tradicional. En esta acotación en TLN 3674 / 5.2.238.1, Wilson no incorpora los elementos exclusivos de F1, a saber, «*foils, and gauntlets; a table, and flagons of wine on it*», aunque elabora novelísticamente la acción:

Attendants enter to set benches and carry in cushions for the spectators; next follow trumpeters and drummers with kettle-drums [...] OSRIC and another lord, as judges, bearing foils and daggers which are placed upon a table near the wall [...]

Los sirvientes entran y preparan los bancos, y portan cojines para los espectadores; les siguen los clarines y tamborileros con atabales [...] OSRIC y otro lord, como jueces, llevando floretes y dagas que se colocan sobre la mesa cerca de la pared [...]

Sin novelar tanto, Spencer (1980, 195-6) también combina las acotaciones de Q2 y F1 en su edición para The New Penguin Shakespeare, basada en Q2:

*Trumpets and drums
A table prepared, with flagons of wine on it
Enter officers with cushions, and other attendants with
foils, daggers, and gauntlets
Enter the King and Queen, Osrick, Laertes, and all
the state*

Curiosamente, el diálogo requiere la presencia de vino cuando el rey reclama «Set me the stoups of wine upon that table» (Ponedme los jarros de vino en esa mesa) (TLN 3727 / 5.2.286), por lo que se podría justificar añadir una referencia a las botellas de vino que solo aparece en F1. Esto es lo hacen que editores, como Evans (1974; 1997) y Miola (2001), que toman Q2 como texto base: Evans añade entre corchetes cuadrados «*and flagons of wine on it*» después de «*A table prepar'd*», y Miola añade, también entre corchetes, «*cups of wine*» después de «*daggers*». Pero Wilson no lo añade aquí sino más tarde en otra acotación («*other servants bear in flagons of wine with cups*») antes de esta frase del rey.

En contraste con este eclecticismo, otras ediciones basadas en Q2, como las de Jenkins (1982), Braunmuller (2001), Thompson y Taylor (2006a), Jowett (2016), y Dawson (2016), no combinan elementos de atrezo de uno y otro testimonio, como tampoco lo hacen las basadas en F1 preparadas por Thompson y Taylor (2006b) y por Bate y Rasmussen (2007).

El segundo ejemplo de *Hamlet* se refiere a cuando se pelean el príncipe y Laertes en el entierro de Ophelia (TLN 3444-54 / 5.1.262-71). Aquí los dos testimonios de la versión estándar (Q2 y F1) no muestran variaciones significativas, pero la primera edición en cuarto (Q1) indica que Hamlet salta dentro de la tumba de Ophelia (en el punto equivalente a TLN 3453 / 5.1.271): «*Hamlet leapes in | after Leartes*» (*Hamlet salta dentro tras Leartes*). Hay que señalar que, en los tres testimonios, Laertes ha saltado ya unos versos antes, por lo que en Q1 la pelea se produce claramente dentro de la tumba de su hermana. Q2 y F1 no indican nada respecto a este salto de Hamlet. Caben, pues, las dos posibilidades de puesta en escena: o bien la pelea se produce en la tumba tras saltar Hamlet dentro, como indica Q1, o bien Laertes sale de la tumba y se lanza contra el príncipe. Un repaso a lo que las ediciones han decidido aquí permite observar cinco soluciones editoriales.

1. Adición de la acotación de Q1 o una paráfrasis de esta, de manera que Hamlet salta dentro de la tumba y se convierte en el 'agresor': Wilson ([1934] 1963), Kittredge (1936), Alexander ([1951] 1990), Farnham (1957), Evans (1974; 1997) y Jowett (2016), todas estas basadas en Q2, y Harrison (1937), Taylor y Wells (1986), Hibbard (1987), Bate y Rasmussen (2007), estas últimas basadas en F1.¹⁶

¹⁶ Como una de las hipótesis sobre el origen textual de Q1 es que procede de una versión abreviada para la escena, se le otorga a este testimonio cierta autoridad con respecto a las acotaciones, puesto que reflejaría cierta práctica escénica de la época (Jowett 2007, 152; G. Egan 2010, 201). Tal postura presupone que la versión de escena que subyace a Q1 es la misma a la que remiten Q2 y F1, lo que no es necesariamente el caso. Como señala Jowett (2007, 152-3), las acotaciones de Q1 puede referirse a una versión escénica diferente, y por tanto se estaría combinando elementos de instancias distintas.

2. Adición de una acotación nueva indicando que Laertes sale de la tumba: Edwards (1985), Hoy (1992), Mowat et al. (s.d.), Thompson y Taylor (2006a, basada en Q2; 2006b, basada en F1).
3. Sin incluir acotación específica, advertencia en nota de que Laertes sale de la tumba: Hubler (1963), Spencer (1980), Jenkins (1982), Bevington (1997).
4. Sin incluir acotación, advertencia en nota de las opciones sin decantarse editorialmente por una u otra: Braunmuller (2001), Tronch-Pérez (2002), Miola (2001) y Dawson (2016).
5. Ausencia de acotación y nota: Andrews (1993).

En el caso de variantes didascálicas en testimonios derivados que no tienen autoridad textual, se observa también cierto eclecticismo pero en menor medida. La situación de *A Midsummer Night's Dream* puede servir de ejemplo. Esta obra tiene como testimonio de autoridad la edición en cuarto de 1600, y como testimonios que derivan de este, otra edición en cuarto publicada en 1619 pero con fecha de 1600, y el infolio de 1623 y posteriores reimpressiones de este (Greg [1942] 1962, 124; Taylor, Jowett 1987). El texto de 1623 se imprimió a partir de la segunda edición en cuarto, pero contiene un centenar de variantes verbales significativas en el diálogo y bastantes más en las acotaciones y didascalias de interlocutor. De catorce ediciones modernas consultadas,¹⁷ solo la de Bate y Rasmussen (2007) se basa en el texto de 1623. Algunas acotaciones nuevas en el infolio explicitan una acción indicada verbalmente en el diálogo, por lo que su adopción en ediciones modernas basadas en el texto de 1600 no pueden considerarse como un ejercicio de eclecticismo puesto que igualmente se habrían añadido por conjetura. Por ejemplo, el diálogo en ambos testimonios contiene «Well roared, lion» (Buen rugido, león), la apreciación de Demetrius a la actuación de Snug, que interpreta el papel de león (TLN 2066 / 5.1.280), y «Well run, Thisbe» (Buena carrera, Thisbe), que comenta Theseus (TLN 2067 / 5.1.281); y el infolio añade la acotación «*The Lion roares, Thisby runs off.*» (*El león ruge, Thisbe sale corriendo.*) (TLN 2065). Todas las ediciones modernas basadas en el texto de 1600 adoptan la acotación del infolio o una formulación parecida. La mayoría de las ediciones modernas añaden además que Thisbe deja caer su manto cuando sale corriendo de escena.

17 Las ediciones modernas son: Kittredge 1936; Alexander [1951] 1990; Wells 1969; Brooks 1979; Foakes 1984; Taylor, Jowett 1986; Holland 1994; Evans 1997; Bevington 1997; Bate, Rasmussen 2007; Mowat et al. s.d.; Erne 2016; Bourus 2016 y la correspondiente edición en grafía y puntuación original Bourus 2017; Chaudhuri 2017.

Una situación distinta se da en el acto quinto, en el que las variantes didascálicas alteran elementos importantes de la puesta en escena. Un grupo de cambios en la acotación de entrada (TLN 1792 / 5.1.0), en las didascalias de interlocutor (TLN 1834 / 5.1.38) y en el diálogo (TLN 1833 / 5.1.41) reasignan los parlamentos de Philostrate a Egeus en la función de ‘maestro de ceremonias’, al tiempo que entran unos «lords» anónimos junto con Egeus.¹⁸ Otro grupo de variantes en didascalias de interlocutor redistribuyen el parlamento de Theseus sobre las posibles piezas teatrales a presenciar entre este y Lysander, de manera que este lee los títulos de las piezas y Theseus hace un comentario sobre las mismas (TLN 1841-57 / 5.1.48-64). En TLN 1904 (5.1.113) y TLN 1924 (5.1.133) el infolio añade unos toques de clarín o trompeta que anuncian la entrada de Quince como prólogo y de los actores de la pieza a representar respectivamente. Finalmente, el parlamento en TLN 2185-206 / 5.1.418-39, está atribuido a Oberon en el testimonio de 1600, mientras que en el infolio de 1623 carece de didascalia de interlocutor en el texto de 1623, viene encabezado por «*The Song.*» (*La canción.*) y está impreso en cursiva. Estas divergencias se originaron probablemente por que el ejemplar de la segunda edición en cuarto fue anotado con referencia a un manuscrito de la compañía teatral.¹⁹ De las trece ediciones modernas basadas en la edición en cuarto de 1600, solo dos (Taylor, Jowett 1986; Holland 1994) realizan un ejercicio ecléctico al adoptar los cambios de puesta en escena del infolio en sus respectivos textos editados. Taylor y Jowett (1987, 280) explican que, sin evidencia sólida que indique lo contrario, las variantes didascálicas provienen del ‘prompt-book’ o ‘guion de representación’,²⁰ y les parecen que son mejoras dramáticas de las que Shakespeare es responsable. Aunque en el diálogo de la obra, Taylor y Jowett rechazan unas ochenta variantes del infolio (sólo adoptan las que corrigen errores en el texto base), sí que incorporan estas variantes didascálicas, en consonancia con el principio editorial de la edición Oxford de las obras completas (Wells, Taylor 1986) que, rompiendo con la tradición, se inclinan más por la versión que reflejaría la práctica escénica de la época, con el consentimiento de Shakespeare, en vez de la que proviene del propio

18 Curiosamente, en la línea TLN 1874 (5.1.81), el infolio de 1623 preserva por error la didascalia de interlocutor de Philostrate, a quien no ha dado entrada antes.

19 Tal conjetura es la aducida por Foakes (1984, 118) Taylor y Jowett (1987, 279), Bourus (2017, 863), entre otros. Sobre la sustitución de Philostrate por Egeus, Greg ([1942] 1962, 124) sugiere que se debe a un mismo actor hacía doblete en estos personajes.

20 Utilizo los términos ‘prompt-book’, que es el usado por Taylor y Jowett, aunque Jowett posteriormente prefiere ‘playbook’ para evitar el anacronismo del primero (Jowett 2000, 120); y en castellano el término ‘guion de representación’, usado en relación con el teatro español del Siglo de Oro por Canet Vallés (1991) y Vaccari (2014), entre otros.

dramaturgo (Wells 1986, xxxv-xxxix; Taylor 1987, 15-16).²¹ La edición de Holland (1994) sigue los mismos principios y procedimientos. Ambas ediciones señalan entre medios corchetes cuadrados las didascalias de interlocutor que provienen del infolio (por sustitución o por adición), la sustitución de «Philostrate» por «Egeus» en la acotación de entrada, y la acotación «The song. The fairies dance» (TLN 2184 / 5.1.417).

Otro elemento de eclecticismo también se observa en la acotación de entrada de este acto quinto. La edición en cuarto de 1600 lee «*Enter Theseus, Hyppolita, and Philostrate*», mientras que el infolio de 1623 añade unos anónimos «lords» al tiempo que sustituye al ‘maestro de ceremonias’: «*Enter Theseus, Hippolita, Egeus and his Lords*». La presencia de los «lords» convierte lo que parece ser una reunión relativamente informal en el texto de 1600 en una escena formal de la corte (Chaudhuri 2017, 246). Excepto la edición de Bourus (2016; 2017), todas las ediciones basadas en el texto de 1600, incorporan los lores del infolio, y la mayoría incluso añaden un acompañamiento («attendants»), quizás a tenor de la orden «Call Philostrate» (Llamad a Philostrate) que da Theseus en TLN 1833 / 5.1.41. Conviene señalar también que Bourus utiliza las notas colocadas en los márgenes de la página para incluir información sobre las variantes en el infolio de 1623 (2016, 1124; 2017, 912).

Finalmente, también se observa eclecticismo en los toques de trompeta que solo aparecen en el infolio: «*Flor. Trum. | Enter the Prologue. Quince.*» (*Fanfarria*.²² *Clarines. | Entre el Prólogo. Quince.* [TLN 1904-5 / 5.1.113]) y «*Tawyer with a Trumpet before them. | Enter Pyramus and Thisby, Wall, Moone-shine, and Lyon*» (TLN 1924-5 / 5.1.133).²³ El diálogo no requiere necesariamente este efecto sonoro. Su ausencia en el texto en cuarto de 1600 va en consonancia con la reunión de carácter más informal que se deduce por no acompañar lores a los protagonistas en la acotación de entrada. De las ediciones modernas basadas en el texto en cuarto de 1600, solo la de Mowat et al. (s.d.) y la de Erne (2016), mantienen las acotaciones de 1600 sin añadir los toques de trompeta. Todas las restantes combinan didascalias de ambos testimonios en TLN 1904 (5.1.113); y todas las restantes excepto Kittredge (1936), Bevington (1997) y Bourus (2016) editan una acotación ecléctica en TLN 1924 (5.1.133): por ejemplo, Alexander ([1951] 1990) edita «*Enter, with a Trumpet before them, as in dumb show, PYRAMUS ...*» (*Entra, con una trompeta, antes que ellos, como en una pantomima, PÍRAMO ...*).

21 Esta opción la argumenta también Jowett en su guía (2007, 152).

22 ‘*Flor.*’ es abreviatura de ‘*Flourish*’, un toque ceremonial de trompetas o clarines ejecutado fuera de escena (Dessen, Thomson 1999, 94).

23 Curiosamente, esta acotación en TLN 1924, incluye el nombre «*Tawyer*», un actor de la compañía de los ‘*King’s Men*’ (Taylor, Jowett 1987, 279-80). Las ediciones modernas omiten este nombre.

4 Variantes didascálicas en un mismo testimonio manuscrito

En la tercera parte de este estudio, la más importante en cuanto a investigación requerida, abordo las variaciones didascálicas en un mismo testimonio manuscrito para describir cómo los editores han actuado cuando una mano distinta a la principal que redacta el manuscrito altera las acotaciones y por tanto genera intenciones múltiples con respecto a la acción o situación acotada. A diferencia del teatro del Siglo de Oro, el teatro inglés de la época cuenta con muy pocos manuscritos: entre ochenta y ciento veinte, según qué géneros se incluya en el cálculo y qué límites temporales se consideren (Ioppolo 2006, 5-7).²⁴ No todos estos manuscritos contienen anotaciones realizadas con vistas a una representación. Delimito mi *corpus* de análisis a aquellos manuscritos que concretamente tienen acotaciones con anotaciones o intervenciones realizadas por una mano distinta a la principal con vistas a indicar algún aspecto de la representación. Para localizar estos manuscritos, ha sido muy útil la monografía de Paul Werstine, *Early Modern Playhouse Manuscripts and the Editing of Shakespeare* (2013). Werstine identifica dieciocho manuscritos y tres ediciones en cuarto que contienen claras evidencias de haber sido anotados en el seno de la compañía teatral pensando en la representación escénica de la obra (2013, 234-357). De los dieciocho manuscritos, he descartado del *corpus* diez títulos por tres razones: porque no cuentan con una edición moderna para estudiar el comportamiento editorial; porque la segunda mano que anota el manuscrito para la escenificación no interviene en las acotaciones; y/o porque no se pueden inferir intenciones múltiples ya que el autor y el amanuense trabajaron estrechamente juntos o el apógrafo está redactado enteramente en una sola mano. Por tanto, los ocho manuscritos que someto a análisis son los siguientes, organizados por categorías según Werstine (2013, 358-9). Tres son hológrafos:

- *Sir Thomas More*, atribuido a Anthony Munday, Henry Chettle, revisado por Thomas Dekker y probablemente por Thomas Heywood y William Shakespeare, British Library MS Harl. 7368;
- *The Captives*, de Thomas Heywood, British Library MS Egerton 19943, ff. 52-73;
- *Believe as You List*, de Philip Massinger, British Library MS Egerton 2828.

24 Dustagheer y Woods (2018, 3) afirman que un 98% del teatro del Renacimiento Inglés que se ha conservado es teatro impreso.

Cuatro son apógrafos redactados por un amanuense 'no teatral':²⁵

- *Charlemange or the Distracted Emperor*, British Library MS Egerton 19946, ff. 119-35;
- *The First Part of the Reign of King Richard the Second, or Thomas Woodstock*, British Library MS Egerton 19948, ff. 161-85, para el que utilizaré el título abreviado de *Thomas Woodstock*;
- *The Second Maiden's Tragedy* [or *The Lady's Tragedy*], British Library MS Lansdowne 807, ff. 29-56;
- *Edmond Ironside the English King*, British Library MS Egerton 19945, ff. 96-118.

Y finalmente un apógrafo cuyo copista sí desempeña funciones concretas en la compañía teatral:

- *The Tragedy of Sir John van Olden Barnavelte*, de John Fletcher y Philip Massinger, British Library MS Additional 18653, para el que usaré el título abreviado de *Barnavelte*.

He consultado este *corpus* a través de las transcripciones diplomáticas publicadas por la Malone Society (que cito según su editor o editora correspondiente) y estudios o ediciones posteriores, como el de Greg (1931), Blayney (1972), Jowett (2011), Werstine (2013), entre otros. En este *corpus* he localizado aquellas variantes en las acotaciones que han sido realizadas por una mano distinta, y he observado cómo han manejado estas alteraciones veintisiete ediciones modernas, publicadas entre 1870 y 2011, y pertenecientes a diversas editoriales y series.²⁶

Para mi análisis de las variantes he organizado las acotaciones en los siguientes grupos:

- acotación de entrada de personajes
- acotación de salida de personajes
- requerimiento de sonidos o música
- requerimiento de atrezo o elemento escenográfico

25 Werstine (2013, 358) distingue estos amanuenses como 'no teatrales' cuando no se observa que desempeñan una función concreta con vistas a la representación teatral, como atender a las reclamaciones de cambios que pide el censor, acortar el número de personajes, añadir anotaciones sobre qué papeles se pueden doblar, o añadir acotaciones de aviso para que esté preparado alguien o algo que pronto intervendrá en la escena.

26 Las veintisiete ediciones modernas son: de *Sir Thomas More*, Jenkins (1954), Gabrielli, Melchiori (1990), Taylor (1986), Jowett (2005), Jowett (2011), Pruitt (2016); de *Believe As You List*, Cunningham (1870), Symons (1889), Edwards, Gibson (1976); de *The Captives*, Bullen (1885), Judson (1921), Merchant (1996); *Second Maiden's Tragedy*, Lancashire (1978), Wiggins (1998, con el título *The Maiden's Tragedy*), Briggs (2007, con el título *The Lady's Tragedy*); de *Thomas Woodstock*, Rossiter (1946), Parfitt, Shepherd (1977), Everitt (1965), Corbin, Sedge (2002), M. Egan (2006); de *Edmond Ironside*, Everitt (1965), Sams (1985), Martin (1991); *Charlemagne*, Bullen (1884), Schoell (1920); y de *Barnavelte*, Bullen (1885), y Bowers (1992).

- acotación sobre el recitado
- indicación sobre algún lugar del escenario
- inclusión del nombre de un personaje en la acotación
- inclusión del nombre de un actor en la acotación
- duplicados de acotaciones (entradas, requerimiento de sonidos y de atrezzo)
- acotaciones de aviso ('warning stage directions'), como caso especial de acotaciones duplicadas.

La duplicación de didascalias es relativamente frecuente y obedece a la necesidad de llamar la atención sobre la acción que se acota. En principio estas variantes no aportan intenciones escénicas múltiples, pero hay casos en los que la repetición aporta un elemento nuevo. Un ejemplo se encuentra en *Sir Tomas More* (Greg [1911] 1961, l. 954; Jowett 2011, 9.91), en el que la indicación de que el grupo de músicos («waytes») empiece a tocar cuando entra el alcalde («Lord Maior»), se repite al margen (aquí transcrita en negrita como en la transcripción) y además especifica qué tipo de instrumentos se han de tocar.

waites play *The waytes playes, Enters Lord Maior, [...]*
hautbois

Los grupos categorizados anteriormente pueden solaparse. Así, ejemplos de acotación de aviso que al mismo tiempo incluye nombres de actores se pueden encontrar en *Believe As You List*, cuando una mano distinta añadió en el margen izquierdo

Gascoigne: & | Hubert | below: | ready to open | the Trap doore | for Mr Taylor (Sisson 1928, l. 1824-31)

Gascoigne y Hubert abajo: preparados para abrir la trampa para Mr. Taylor

y más adelante

Harry: | Wilson: & | boy ready for | the song at ye | arras (l. 1968-71)

Harry; Wilson: y el mozo preparados para la canción junto a los tapices

siendo «Gascoigne», «Hubert», «Taylor», «Harry» y «Wilson» nombres ingleses de actores y no de personajes de una obra, *Believe As You List*, localizada en las antiguas Grecia y Roma.

Tras el análisis de unas doscientas acotaciones y didascalias de interlocutor en los ocho manuscritos y las veintiséis ediciones modernas referi-

das, he observado las siguientes pautas en el tratamiento editorial de las variantes en acotaciones realizadas por una mano distinta.

La primera observación, de carácter general, es que el comportamiento de los editores para con las acotaciones varía según la versión o estadio de revisión (por parte del autor u otro agente) que los editores tratan de reconstruir en su edición crítica. Tal objetivo editorial no siempre se encuentra declarado en la introducción, por lo que en estos casos solo se puede inferir a partir de las decisiones observables en el propio texto editado. Un ejemplo en el que el editor manifiesta qué versión edita lo encontramos en *Barnavelte*, cuyo manuscrito fue copiado por el amanuense profesional Ralph Crane y contiene anotaciones por el «bookkeeper» o apuntador y también por el censor, Sir George Buc (Werstine 2013, 282-6). El editor Bowers manifiesta que prefiere la visión de la acción del dramaturgo, es decir, la versión de la obra en lo que hubiera sido la representación sin la censura interna o externa de la materia y sin las acotaciones añadidas por el «bookkeeper», las cuales, según Bowers (1992, 496-7), alteran la intención del autor, o en ausencia de estas indicaciones del autor, parecen modificar la intención del texto. La consecuencia editorial es que Bowers relega las anotaciones del apuntador a un apéndice, como, por ejemplo, la acotación en el margen izquierdo «Taper: | pen & inke Table» (Candela, pluma y tinta mesa) (l. 1612; 3.6.0 en la edición de Bowers 1992), que queda excluida del texto crítico de Bowers.

Una política contraria que sí acepta las acotaciones añadidas o alteradas por el apuntador es la observada en ediciones pertenecientes a la serie Revels Plays (Lancashire 1978; Corbin, Sedge 2002), sin que ello suponga renunciar al objetivo ecdótico tradicional de reconstruir el texto del autor. En la edición de *Thomas Woodstock*, Corbin y Sedge (2002, 41) anuncian que (1) retienen el texto original de aquellas palabras o frases tachadas o señaladas para omisión, sobre la base de que estos cortes son del censor o fruto de una autocensura de la compañía teatral; y (2) que las acotaciones añadidas al margen las incorporan al texto cuando parecen sugerir posibilidades de escenificación, aunque su estatus sea incierto. En este caso, queda a juicio de los editores el que unas acotaciones y no otras se incorporen al texto editado.

Una combinación similar de texto crítico orientado al autor y anotaciones de apuntador se observa en la edición de Ann Lancashire de *The Second Maiden's Tragedy* para la serie Revels Plays. El manuscrito de esta obra es una copia realizada por un amanuense no relacionado con el teatro (Werstine 2013, 281), censurada por Sir George Buc, el 'Master of the Revels' (el noble encargado en la corte de los festejos), con cinco tiras de papel apegadas sobre el texto que contiene pasajes largos, con cinco atajos de pasajes importantes, y con intervenciones de un apuntador y de otra mano que puede ser la de un revisor o corrector literario, o quizás estas dos últimas pertenezcan al mismo agente. Este apuntador sería el responsable de algunas de las correcciones y de las acotaciones añadidas, algunas de las cuales duplican total o parcialmente las ya existentes, y de la inclusión de

nombres de actores. Como indica Wiggins (2015, 199), en este manuscrito se pueden discernir varias versiones de la obra resultado de varias intervenciones, principalmente una inicial y una final, aunque la identificación de una revisión previa a la censura es problemática y no se puede saber con certeza el orden en el que se realizaron las alteraciones. En su edición de esta tragedia, Anne Lancashire (1978, 57) declara que moderniza el texto del manuscrito en su estado no corregido aunque incluye las alteraciones del amanuense aparentemente realizadas *currente calamo*, y también el material de las tiras de papel añadidas (porque son probablemente del autor) y las acotaciones al margen del apuntador. En el texto crítico, estas acotaciones se reproducen en versalitas y están colocadas en su posición original.²⁷ Lancashire (1978, 61-2) reconoce que la posición exacta de estas acotaciones al margen no siempre está clara y sigue las instrucciones de la serie Revels Plays a la hora de decidir dónde colocarlas.

En marcado contraste con esta actitud editorial, la edición de Julia Briggs (2007) de esta misma obra (con el título *The Lady's Tragedy*) para la colección *Thomas Middleton: The Collected Works* de Oxford University Press, presenta dos versiones de la obra en paralelo: a la izquierda, el texto 'original', es decir, el que copió el amanuense a partir del borrador de Middleton (Briggs 2007, 619); y a la derecha el texto de la representación, escenificada en el Blackfriars, con los cortes impuestos por el censor Sir George Buc, seis pasajes adicionales proporcionados por el dramaturgo - y copiados por el amanuense original -, y una variedad de atajos, alteraciones y acotaciones añadidas durante los ensayo (619). Así, el añadido «*A Senate*» (en el sentido de «*A sennet*» [*Toque de trompas*]) en la acotación inicial de la obra aparece solo en el 'performance-text' de la derecha y no en la versión original de la izquierda.

El uso de textos en paralelo es un ejemplo del interés editorial por no privilegiar solo una versión textual (generalmente la del autor) y dar cabida a rasgos textuales que se originaron en el teatro. Este interés es el que se puede observar en las ediciones de *Sir Thomas More* de John Jowett para la segunda edición Oxford de las obras completas de Shakespeare (2005) y para la serie Arden Shakespeare (2011). El manuscrito de *Sir Thomas More* es probablemente una copia de Anthony Munday a partir de un original suyo, hoy perdido, escrito quizás en colaboración con Henry Chettle. Esta copia fue anotada por el censor Edmund Tilney, entonces 'Master of the Revels', y recibió adiciones probablemente posteriores, revisiones escritas en hojas separadas, de la mano de - probablemente - Henry Chettle, Thomas Heywood, William Shakespeare y Thomas Dekker. Posteriormente alguien relacionado con la compañía teatral, quizás el apuntador, identificado como la 'mano C', realizó correcciones con vistas a la representación y transcribió

27 Este planteamiento conlleva establecer una versión que nunca existió, como criticó Wiggins (1998, xxx) en su propia edición de la misma obra, aunque la decisión de distinguir tipográficamente las alteraciones del apuntador permite al lector discernir la versión del autor.

algunas secciones de las revisiones – un papel que Jowett (2011, 28) describe como coordinador o «project manager». Con todo, el manuscrito ofrece una versión inacabada de la obra dramática (Greg [1911] 1961; Jowett 2011, 5-7; Werstine 2013, 250-2). A diferencia de la edición convencional que muestra una lección solo, las de Jowett son ediciones de lecciones múltiples y simultáneas, al yuxtaponer las lecciones-variantes sobre la misma línea distinguiéndolas tipográficamente. Jowett mantiene tanto las anotaciones de una segunda mano, impresas en negrito (2005) o en una fuente sin serifas y englobadas con letras en superíndice que indican qué revisor efectuó la corrección (2011), como los pasajes tachados u omitidos, indicados mediante un subrayado (2005) o mediante subrayado y línea vertical al margen (2011) y relega a apéndices los pasajes originales reemplazados por revisiones.

En su edición de 2011 Jowett explica que ofrece la versión de la obra como la elaboraron los revisores, incluso cuando sus conclusiones tras el análisis textual no contemplan que el manuscrito proporcione un estado de revisión acabado y uniforme (2011, 122). Así, su edición ofrece a los lectores el proceso colaborativo que conllevó dicha revisión. A modo de ejemplo, transcribo el comienzo de la sexta escena en la edición de Jowett (2011), que es uno de los pasajes probablemente redactados por Shakespeare, sobre el que un anónimo revisor, identificado con la letra ^c en superíndice, realizó correcciones (las versalitas las transcribo por mayúsculas):

[Sc.6] *Enter* LINCOLN, DOLL, CLOWN [BETTS].
 GEORGE BETTS, WILLIAMSON, [SHERWIN,]
 others: [Citizens and Prentices, armed].

[Addition II: Hand C]

[Addition II: Shakespeare]

[...]
OTHER ^cCLOWN BETTS^c True, and pumpkins together.

^cEnter^c [DOWNES, a sergeant-at-arms].

DOWNES

What say you to the mercy of the King?

Do you refuse it?

[...]

Enter the LORD MAYOR, SURREY, SHREWSBURY
 [, MORE, and PALMER. *They rescue Downes*].

SHREWSBURY ^cMAYOR^c

Hold, in the King's name, hold!

De este modo, si los lectores quieren leer la contribución shakespeariana a este pasaje revisado y redactado por él, simplemente tienen que ignorar las lecturas entre las letras ‘c’ en superíndice.

Paso ahora a centrarme en observaciones sobre pautas más concretas en el tratamiento editorial de las variantes en acotaciones. Se excluyen generalmente las acotaciones que funcionan como llamadas de atención o recordatorios para el apuntador (duplicados, acotaciones de aviso) y los nombres de actor añadidos. Esta pauta era previsible puesto que convencionalmente una edición moderna de un texto teatral se orienta hacia una experiencia de lectura individual en primera instancia. Sin embargo, si las acotaciones duplicadas contienen más información, alguna clarificación o mayor especificación en algún elemento, hay editores que sí admiten en su texto crítico estos nuevos elementos. Por ejemplo, en el fragmento mostrado anteriormente de *Sir Thomas More* (l. 954 / 9.91), Gabrielli y Melchiori (1990) aceptan la acotación añadida al margen izquierdo que contiene la especificación del instrumento musical «hautbois» y omiten del todo la acotación inicial «The waytes playes»; mientras que Jowett en cierto modo combina una y otra acotación al editar: «*The waits plays hautboys. Enters LORD MAYOR, [...]*» (2011, 9.91). En su edición de 2005, Jowett incorpora ambas variantes al mismo tiempo:

Waits play hautbois

The waits plays. Enters Lord Mayor, so many Aldermen [...]

Otro ejemplo que ilustra esta pauta lo encontramos en *Believe As You List* (ll. 2021-3). Se trata de un caso en el que una acotación en la parte superior del verso de un folio se cancela y se traspasa a la parte inferior del recto del mismo folio, para evitar que la acción que se acota resulte sorpresiva al apuntador cuando gira la página durante la representación (Werstine 2013, 40, 324). En este ejemplo, el dramaturgo Philip Massinger escribió la acotación «[musicqe &] a songe» (música y una canción) (l. 2025)²⁸ en la parte superior del verso del folio 20, y el apuntador Edward Knight (entonces miembro de la compañía teatral de los ‘King’s Men’) añadió «the Lute. Strikes | then the Songe» (suena el laúd y después la canción) en el margen izquierdo de las líneas 2021-23 en la parte inferior de la página anterior, de manera que la repetición parcial añade el elemento específico del laúd. A su vez, Knight tacha y copia el parlamento de Sempronius relacionado con la canción. El laúd añadido por el amanuense aparece en las ediciones de Cunningham (1870) y Symons (1889), que editan «[A lute is heard» después de «To see his constancy» (l. 2020), e incorporan una

²⁸ Los corchetes cuadrados en la serie de transcripciones diplomáticas de la Malone Society indican texto tachado.

acotación para la canción («[A song.]» y «A song within», respectivamente) después de «personal appearance» (l. 2025). La edición de Edward y Gibson (1976) relega la información nueva de Knight a la nota del aparato crítico a pie de página.

En *The Second Maiden's Tragedy*, encontramos un ejemplo de admisión de una acotación de entrada aparentemente duplicada: «Enter soldiers wth the Ladye» (Entran soldados con la dama [ll. 2221-2]) parece duplicar la acotación original «They bring the Body in a Chaire» (Entran el cuerpo en una silla [l. 2225]) en el folio siguiente, repetición quizás debida a que esta acción importante requiere una señal anticipatoria antes de girar la hoja. Lancashire (1978, 5.2.11) retiene la acotación añadida por el apuntador. Wiggins (1998) combina las dos en «*Enter Soldiers, who bring in the body of the Lady in a chair*» (*Entran soldados, que traen el cuerpo de la dama en una silla*). En su edición con textos paralelos, Briggs (2007) incluye sorprendentemente esta acotación en la versión original también.

Sí que se incluyen generalmente aquellas acciones requeridas por el diálogo: entradas y salidas necesarias para la presencia o ausencia de personajes en escena, añadidos del nombre de un personaje que sí participa en la escena, y llamadas para la ejecución de sonidos o música que el diálogo mencionan. En *The Second Maiden's Tragedy*, el 'apuntador' añade «musick» (l. 2224 / f. 54a), reforzando lo que indica el diálogo: «Strike on, sweet harmony» (Tocad, dulce armonía) (l. 2223 / 5.2.12, en las ediciones modernas). Lancashire (1976), Wiggins (1998) y Briggs (2007) incorporan a sus respectivas ediciones la acotación «*Music plays*» después de la línea 2223. Briggs la adopta incluso en la versión original (en paralelo con el «performance text»), actuación habitual en ediciones modernas cuando el diálogo incluye un reclamo para que suene música.

Hay discrepancias entre los editores cuando se trata de acotaciones con información que no está claramente requerida por el diálogo. Hay casos en los que queda abierto a la interpretación de cada editor el que una entrada o salida sea necesaria. Por ejemplo, en *Believe As You List* (Sisson 1928, l. 1715), el apuntador Knight añade «Ent: Garde» (Entra guardia), aparentemente porque hacen falta guardias que saquen de escena escoltado a Antiochus, como requiere la acotación «exit Antiochus guarded» (Sale Antiochus custodiado [l. 1772]) redactada por el dramaturgo. Mientras Cunningham (1870) y Symons (1889) añaden «*Enter Guard*» después de «To whom?» (¿A quién?) (Sisson 1928, l. 1716), Edwards y Gibson (1976) omiten la entrada añadida por el copista Knight, quizás porque una guardia está incluida implícitamente en el acompañamiento («attendants») en la acotación de entrada en la línea 1685.

También se observan discrepancias entre los editores cuando las acotaciones contienen información sin relación directa con el texto del diálogo. Es el caso de reclamos de atrezo. En *Believe As You List*, en la primera acotación de la obra (Sisson 1928, l. 1), el apuntador Knight añade especi-

ficaciones de los instrumentos de escritora que tiene que llevar en mano el personaje Chrysalus (adición en negrita en la transcripción de Sisson 1928):

{Actus primi, Scaena p< >ma} (**wth a writing <&> pen<y**
| Antiochus | stoicqe | in philosophers habits. | Chrysalus | ^ Syrus. |
Geta. | bondeme<

Las tres ediciones modernas consultadas ignoran la adición aquí. Pero en la línea 1185, Knight añade «wth 2 letters» (con dos cartas), que Edward y Gibson (1976) excluyen, pero Cunningham (1870) y Symons (1889) adoptan.

También es susceptible de ser admitida en el texto la acotación habitual de «Flourish», el toque de trompetas o clarines ejecutado fuera de escena (Dessen, Thomson 1999, 94). En ediciones modernas del teatro de la época «Flourish» suele acompañar la entrada de un séquito real, aun cuando esta indicación no se encuentra en el testimonio impreso que se utiliza como texto base. Quizás por esta razón el editor de *Barnavelt*, Fredson Bowers (1992), incluye los «Flourish» añadidos por el copista aunque declara reconstruir la versión del autor en su edición. En la edición de la versión original de *The Second Maiden's Tragedy*, Briggs (2007) admite el «Flourish» añadido en la acotación de entrada del acto segundo, escena III (Greg 1909, l. 1028) y al final de esta escena (l. 1168), pero no los que se añadieron al final de la primera escena de la obra (l. 256) y en la última escena (l. 2415); mientras que Wiggins, siguiendo su principio de acercarse al «theatrical text» (1998, xxx), los admite todos.

Las acotaciones vistas hasta ahora no alteran significativamente el concepto original de la escenificación. Sí que existe una incidencia mayor en la dramaturgia cuando la 'segunda' mano inserta una acción o un personaje nuevo, incluye un elemento escenográfico, corrige los movimientos en escena o reasigna parlamentos a un interlocutor distinto. Pocas son las acotaciones en los ocho manuscritos que se pueden considerar como alteraciones de la puesta en escena.

En *Emond Ironside* la 'segunda' mano inserta «assayle the walls» (atacan las murallas) (Boswell 1927, l. 914), que parecen responder a las palabras de Canutus «assault, the Cyttie batter downe the walls | skale all the Turrets» (asaltad la ciudad, destruid las murallas, escalad los torreones) (ll. 911-12), pero a continuación increpa a los soldados «why slacke ye» (¿por qué os demoráis?), y al finalizar su parlamento, entra un mensajero anunciando la llegada de Ironside con su ejército (con el que combatirá en l. 962), por lo que el pasaje sin la acotación añadida puede perfectamente escenificarse sin un asalto a las murallas. Los tres editores modernos analizados, Everitt, Sams y Martin incluyen esta acotación añadida.

En *Barnavelt*, la 'segunda' mano, a quien Bowers (1992) describe como el «bookkeeper» o apuntador, añade «and daught.» (y la hija) (Howard-Hill 1980, l. 1972; Bowers 1992, 4.3.74) para que acompañe a su madre (y

esposa del protagonista). Este personaje no interviene en el episodio, y no se le ha dado una acotación de salida, como tampoco a su madre - una omisión que puede ser tanto del autor como del «bookkeeper» -; pero ambas entran juntas unas setenta líneas más tarde. Bowers (1992, 599) expone argumentos para considerar las virtudes de incluir o no al personaje de la hija en este momento, pero rechaza la adición, en consonancia con su principio editorial de reconstruir el texto del autor. Por su parte, Bullen (1885) sí que incluye «and Daughter».

Una acotación interesante en esta obra es «Son abed» (el hijo en un lecho) (Howard-Hill 1980, l. 1656; Bowers 1992, 3.6.37), añadida por el 'bookkeeper' en el margen derecho. El personaje del hijo habla desde fuera del escenario en la línea 1671 y entra en escena catorce líneas más tarde. Bowers (1992, 598-9) conjetura que la adición «Son abed» puede indicar que el hijo ha de estar sobre un lecho en el «discovery space», la parte central entre las dos puertas de acceso al escenario que está oculta por una cortina, en vez de indicar que debe empujarse un lecho sobre el escenario con el hijo sobre él. Como en el caso anterior, Bullen (1885) admite esta acotación mientras que Bowers (1992) la excluye de su texto crítico.

En la adición II de *Sir Thomas More*, en el primer fragmento revisado y añadido por la mano D (probablemente la de Shakespeare), la mano C (la que Jowett calificaba como «project manager») inserta «Enter» por encima de la didascalia de interlocutor «seriant» («sergeant») (Greg [1911] 1961, l. 139; Jowett 2011, 6.21). Esta inserción contradice la inclusión de un «sergeant-at-arms» (sargento de armas) en la acotación de entrada, redactada por la misma mano C, que encabeza el fragmento-revisión de la mano D: «Enter Lincoln • Doll • Clown • Georg betts Williamson others | And A sergaunt at armes». Según Jowett (2011, 182), esta acotación reproduce una versión original, hoy perdida, por lo que se deduce que la concepción original era que el sargento esté en escena antes de la línea 139 (6.21), concepción que la mano C altera al interlinear «Enter» en este punto. Taylor (1986) y Gabrielli y Melchiori (1990) hacen caso omiso de esta interlineación y mantienen al sargento en la entrada inicial; mientras que Jenkins (1954), Evans (1997), Rasmussen (2007) y Pruitt (2016) aceptan la revisión de la mano C incluyendo la entrada en la línea 139 y omitiendo el personaje de la entrada final. Jowett (2005; 2011) admite las dos entradas en sus ediciones de lectura múltiple.

En esta misma escena de *Sir Thomas More*, la mano C corrige didascalias de interlocutor que son imprecisas: hay una secuencia inicial de didascalias «other», «oth», and «o», que la mano C tacha y a las que juxtapone los nombres George Betts (Greg [1911] 1961, l. 126; Jowett 2011, 6.5), Clown Betts (l. 129 / 6.09 y l. 138 / 6.21) y Williamson (l. 132 / 6.14); en l. 265 (6.159) la mano C tacha la didascalia «all», que repite la anterior, y añade el nombre de Lincoln, que es también el personaje con el que la mano C altera la didascalia en la línea 212 (6.100), tras tachar «Betts» (que puede

referirse a cualquiera de los dos hermanos Betts); a la didascalia «betts» en l. 153 (6.37), la mano C añade antes «Ge» (de George); y en las líneas 148 y 152 (6.32 y 6.34) la mano C tacha «Sher» (que puede interpretarse como referencia a Thomas More que es el «sheriff» de Londres en este momento o al orfebre Sherwin) y añade «maior» y «Williamson» respectivamente. Jenkins (1954), Evans (1997) y Rasmussen (2007) mantienen una pauta regular de admisión de las correcciones de la mano C, mientras que Taylor (1986), Gabrielli y Melchiori (1990) y Pruitt (2016) tienden a privilegiar la versión original, y solo Gabrielli y Melchiori siguen las alteraciones del copista teatral para especificar la vaguedad de la didascalia «other» con el personaje Clown Betts. Como en los otros casos, Jowett (2005; 2011) admite ambas variantes simultáneamente en la misma línea distinguiéndolas tipográficamente.

5 Conclusión

Para concluir este estudio, resumo mis principales observaciones en el tratamiento editorial de las variantes en acotaciones y didascalias de interlocutor por parte de las setenta ediciones modernas analizadas. En las variantes provenientes de distintos testimonios, he observado un eclecticismo editorial en la mayor parte de las ediciones, sobre todo en ediciones publicadas en los siglos XIX y XX. Se podría relacionar este eclecticismo con la actitud intervencionista con respecto a las acotaciones en general comentada en la introducción, en tanto que ambos comportamientos conllevan una presunta licencia para alterar el texto base con mayor libertad.

En cuanto a las variaciones en acotaciones de un mismo manuscrito realizadas por manos distintas a la principal, he observado que la mayoría de las ediciones se inclina por la versión del autor, y no admiten en su texto estas variantes, sino que las relegan al aparato crítico o a un apéndice (Judson 1921; Bowers 1992; Merchant 1996, entre otros). Pero hay un porcentaje no despreciable de ediciones modernas que admiten las alteraciones (del 'apuntador' y/o revisor) como parte intrínseca de la escritura y práctica teatral. Hay ediciones que las admiten como norma, ya que su propósito editorial es mostrar la versión «teatral» distinta de la del autor (Jenkins 1953, Wiggins 1998) o mostrar la propia variedad textual de la obra, bien mediante ediciones con textos en paralelo (Briggs 2007) o mediante distinciones tipográficas que muestren la dinámica de los cambios realizados en un mismo manuscrito (Lancashire 1978; Jowett 2011), incluso cuando las variantes didascálicas incluyen nombres de actores reales de la época. En ediciones del siglo XIX o principios del siglo XX, cuando se admiten las variantes en cuestión no se imprimen con algún tipo de distinción tipográfica (Cunningham 1870; Symons 1889; Bullen 1885; Judson 1921), recurso más habitual en ediciones posteriores a la segunda mitad del siglo XX.

En obras con ediciones publicadas en el siglo XIX, estas suelen admitir las variantes de apuntador o anotador (Cunningham 1870; Symons 1889; Bullen 1885), mientras que las correspondientes publicadas en el siglo XX suelen excluirlas (Edwards, Gibson 1976; Bowers 1992), diferencia debida, quizás, a que la práctica ecdótica en la segunda mitad del siglo XX ya había adquirido pautas de disciplina académica rigurosa.

Cuando se trata de alteraciones que duplican, total o parcialmente, una acotación ya existente, el porcentaje de ediciones que admiten estas repeticiones varía según qué tipo de acotación: no he encontrado ediciones modernas que admitieran repeticiones que incluyen un elemento de atrezo, pero sí las hay cuando se trata de una acotación de entrada, o cuando incorporan a la edición el fraseo de una duplicación de una llamada a un efecto sonoro. Las acotaciones de aviso no se incorporan a las ediciones modernas consultadas. Sí que hay una mayoría de ediciones modernas que admiten las variantes realizadas por una mano distinta cuando son adiciones de acotaciones de entrada necesarias por requerimiento de la acción, llamadas de efectos sonoros, sobre todo si están indicadas en el propio diálogo, y clarificaciones de la acción sobre la escena. Alrededor de la mitad de las ediciones modernas consultadas admiten las variantes en cuestión cuando realizan una corrección a una acotación de entrada o de una didascalia de interlocutor ya existentes. Un porcentaje ligeramente inferior al 50% de las ediciones modernas consultadas admiten variantes de atrezo o utilería.

Bibliografía

- Alexander, Peter (ed.) [1951] (1990). *Shakespeare, William: The Complete Works*. London: Collins.
- Andrews, John F. (ed.) (1993). *Shakespeare, William: Hamlet*. London; Vermont: J.M. Dent; Charles E. Tuttle. *The Everyman Shakespeare*.
- Armstrong, William A. (1965). *Elizabethan History Plays*. London: Oxford University Press.
- Bate, Jonathan (ed.) (1995). *Titus Andronicus*. London: Routledge. *The Arden Shakespeare*.
- Bate, Jonathan; Rasmussen, Eric (eds) (2007). *The RSC Shakespeare Complete Works*. London; New York: MacMillan; Modern Library.
- Best, Michael (coord.) (s.d.). «Guidelines for Editors». *Internet Shakespeare Editions*. URL <http://internetshakespeare.uvic.ca/Foyer/guidelines/EdGuidelinesTOC/> (2018-06-09)
- Bevington, David (1984). «Editorial Indications of Stage Business in Old-Spelling Editions». Shand, G.B.; Shady, Raymond C. (eds), *Play-Texts in Old Spelling: Papers from the Glendon Conference*. New York: AMS Press, 105-12.

- Bevington, David (ed.) (1990). *Shakespeare, William: Antony and Cleopatra*. Cambridge: Cambridge University Press. The New Cambridge Shakespeare.
- Bevington, David (ed.) (1997). *The Complete Works of Shakespeare*. 4th ed. New York: Longman.
- Bevington, David (2017). «Confessions of an Annotation-Note Writer». *Shakespeare Quarterly*, 6(1), 7-20.
- Bevington, David; Butler, Martin; Donaldson, Ian [2012]. *Guidelines for The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson: A Selection for the Electronic Edition*. URL https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/static/pdf/edition_guidelines.pdf (2018-06-09).
- Blayner, Peter (1972). «*The Booke of Sir Thomas More* re-examined». *Studies in Philology*, 69, 167-91.
- Boswell, Eleanor (ed.) (1927). *Edmond Ironside or War Hath Made All Friends*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Bourus, Terri (ed.) (2016). «*Antony and Cleopatra*». Taylor et al. 2016, 2567-657.
- Bourus, Terri (ed.) (2017). «*A Midsummer Night's Dream*». Taylor et al. 2017, 1: 863-70.
- Bowers, Fredson (1952). «The Text of This Edition». *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, ix-xviii.
- Bowers, Fredson (1955). *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bowers, Fredson (1966). «The Text of This Edition». *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, ix-xxv
- Bowers, Fredson (ed.) (1992). *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. 8. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bradley, David (1992). *From Text to Performance in the Elizabethan Theatre: Preparing the Play for the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Braunmuller, A.R. (ed.) (2001). *Shakespeare, William: Hamlet*. New York: Penguin Books. The Pelican Shakespeare.
- Briggs, Julia (ed.) (2007). «*The Lady's Tragedy*». Taylor, Gary; Lavagnino, John (eds), *Middleton, Thomas: The Collected Works*. Oxford: Oxford University Press, 833-906.
- Brockbank, Philip (ed.) (1979). *The New Cambridge Shakespeare Editorial Guide and Specimen Pages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brooks, Harold (ed.) (1979). *Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream*. London: Methuen. The Arden Shakespeare.
- Brown, Arthur (ed.) [1953] (1971). *The Captives*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Bullen, Arthur Henry (ed.) (1884). *A Collection of Old English Plays*, vol. 3. London: Wyman & Sons.
- Bullen, Arthur Henry (ed.) (1885). *A Collection of Old English Plays*, vol. 4. London: Wyman & Sons.

- Calvo, Clara; Tronch, Jesús (eds) (2013). *Kyd, Thomas: The Spanish Tragedy*. London: Bloomsbury. Arden Early Modern Drama.
- Canet Vallés, Josep Lluís (1991). «La comedias manuscritas anónimas o de posibles *autores de comedias* como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo». García Lorenzo, L.; Varey, J.E. (eds), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis, 273-83.
- Carnegie, David; Houlahan, Mark (eds) (s.d.). *Shakespeare, William: Twelfth Night*. *Internet Shakespeare Editions*. Victoria: University of Victoria. URL <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/TN/> (2018-06-09)
- Chaudhuri, Sukanta (ed.) (2017). *A Midsummer Night's Dream*. London: Bloomsbury. The Arden Shakespeare.
- Clark, W.G.; Wright, W.A. (ed.) (1864). *The Works of William Shakespeare: The Globe Edition*. London: Macmillan.
- Clark, W.G.; Wright, W.A. (ed.) (1866). *The Works of William Shakespeare*, vol. 8. London; Cambridge: Macmillan.
- Corbin, Peter; Sedge, Douglas (eds) (2002). *Thomas of Woodstock, or Richard the Second, Part One*. Manchester: Manchester University Press. The Revels Plays.
- Cox, John D. (2004). «Open Stage, Open Page? Editing Stage Directions in Early Dramatic Texts». Erne, Lukas; Kidnie, Margaret Jane (eds), *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 178-93.
- Cox, John D.; Rasmussen, Eric (eds) (2001). *King Henry VI Part Three*. London: Thomson Learning. The Arden Shakespeare.
- Cunningham, Francis (ed.) (1870). *The Plays of Philip Massinger: from the Text of William Gifford*. London: Frederick Warne and Co., 595-626.
- Dawson, Anthony B. (ed.) (2016). «*Hamlet*». Greenblatt 2016, 121-223.
- Dessen, Alan C. (1984). *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dessen, Alan C.; Thomson, Leslie C. (1999). *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dustagheer, Sarah; Woods, Gillian (2018). *Stage Directions and Shakespearean Theatre*. London: Bloomsbury. The Arden Shakespeare.
- Edwards, Philip (ed.) (1985). *Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press. New Cambridge Shakespeare.
- Edwards, Philip; Gibson, Colin (eds) (1976). *The Plays and Poems of Philip Massinger*, vol. 3. Oxford: Oxford University Press.
- Egan, Gabriel (2010). *The Struggle for Shakespeare's Text: Twentieth-Century Editorial Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Egan, Michael (ed.) (2006). *The Tragedy of Richard II, Part One*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

- Elam, Keir (ed.) (2008). *Shakespeare, William: Twelfth Night*. London: Cengage Learning. The Arden Shakespeare.
- Erne, Lukas (ed.) (2016). «A *Midsummer Night's Dream*». Greenblatt 2016, 1037-95.
- Evans, G. Blakemore (ed.) (1974). *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin.
- Evans, G. Blakemore (ed.) (1997). *The Riverside Shakespeare*. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin.
- Everitt, E.B. (ed.) (1965). «*Thomas Woodstock*», «*Edmond Ironside*». Everitt, E.B.; Armstrong, R.L. (eds), *Six Early Plays Related to the Shakespeare Canon*. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 103-42, 251-308.
- Farnham, Willard (ed.) (1957). *Shakespeare, William: Hamlet*. Harmondsworth: Penguin. The Pelican Shakespeare.
- Foakes, Reginald (ed.) (1984). *Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream*. Cambridge: Cambridge University Press. The New Cambridge Shakespeare.
- Frijlinck, Wilhelmina P. (ed.) (1929). *The First Part of the Reign of King Richard the Second, or Thomas Woodstock*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Gabrielli, Vittorio; Melchiori, Giorgio (eds) (1990). *Sir Thomas More: A Play by Anthony Munday and Others; Revised by Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood and William Shakespeare*. Manchester: Manchester University Press. The Revels Plays.
- Greenblatt, Stephen (gen. ed.) (2016). *The Norton Shakespeare Third Edition*. New York: W.W. Norton.
- Greg, Walter W. (ed.) (1909). *The Second Maiden's Tragedy: 1611*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Greg, Walter W. (1931). «Textual Errors in the Malone Society's 'The Second Maiden's Tragedy'». *Philological Quarterly*, 10, 80.
- Greg, Walter W. (1950). «The Rationale of the Copy-text.» *Studies in Bibliography*, 3, 19-36.
- Greg, Walter W. (ed.) [1911] (1961). *The Book of Sir Thomas More*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Greg, Walter W. [1942] (1962). *The Editorial Problem in Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press.
- Hammond, Antony (1992). «Encounters of the Third Kind in Stage-Directions in Elizabethan and Jacobean Drama». *Studies in Philology*, 89(1), 71-99.
- Harrison, G.B. (ed.) (1937). *Shakespeare, William: Hamlet, Prince of Denmark*. London: Penguin Books. The Penguin Shakespeare.
- Hibbard, G.R. (ed.) (1987). *Shakespeare, William: Hamlet*. Oxford: Oxford University Press. The Oxford Shakespeare.
- Hinman, Charlton (ed.) (1968). *The First Folio of Shakespeare: Norton Facsimile*. New York; London: Hamlyn; W.W. Norton.

- Holland, Peter (ed.) (1994). *Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream*. Oxford: Oxford University Press. The Oxford Shakespeare.
- Howard-Hill, Trevor H. (ed.) (1980). *The Tragedy of Sir John van Olden Barnavelte*. [s.l.]: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Hoy, Cyrus (ed.) (1992). *Shakespeare, William: Hamlet*. New York: W.W. Norton. Norton Critical Editions.
- Hubler, Edward (ed.) (1963). *Shakespeare, William: Hamlet*. New York: The New American Library Inc. The Signet Classic Shakespeare.
- Ioppolo, Grace (2006). *Dramatists and Their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton and Heywood: Authorship, Authority and the Playhouse*. London; New York: Routledge.
- Irace, Kathleen O. (1992). «Origins and Agents of Q1 *Hamlet*». Clayton, Thomas (ed.), *The "Hamlet" First Published (Q1, 1603): Origins, Form, Intertextualities*. Newark: University of Delaware Press, 90-122.
- Jenkins, Harold (ed.) (1954). «*Sir Thomas More*». Sisson, Charles Jasper (ed.), *Shakespeare, William: The Complete Works*. London: Odham.
- Jenkins, Harold (ed.) (1982). *Hamlet*. London: Methuen. The Arden Shakespeare.
- Jowett, John (ed.) (2000). *Shakespeare, William: Richard III*. Oxford: Oxford University Press. The Oxford Shakespeare.
- Jowett, John (ed.) (2005). «*Sir Thomas More*». Wells, Taylor 2005, 813-42.
- Jowett, John (2007). *Shakespeare and Text*. Oxford: Oxford University Press. Oxford Shakespeare Topics.
- Jowett, John (ed.) (2011). *Sir Thomas More*. London: Methuen Drama A & C Black. The Arden Shakespeare.
- Jowett, John (ed.) (2016). «*Hamlet*». Taylor et al. 2016, 1993-2099.
- Jowett, John (ed.) (2017). «*Hamlet*». Taylor et al. 2017, 1: 1114-228.
- Judson, Alexander Corbin (ed.) (1921). *Heywood, Thomas: The Captives; or, The Lost Recovered*. New Haven: Yale University Press.
- Kidnie, Margaret Jane (2000). «Text, Performance, and the Editors: Staging Shakespeare's Drama». *Shakespeare Quarterly*, 51(4), 456-73.
- Kidnie, Margaret Jane (2004). «The Staging of Shakespeare's Drama in Print Editions». Erne, Lukas; Margaret Jane Kidnie (eds), *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Cambridge University Press, 158-77.
- Kittredge, George Lyman (ed.) (1936). *The Complete Works of Shakespeare*. Boston: Ginn and Company.
- Lancashire, Anne (ed.) (1978). *Middleton, Thomas: The Second Maiden's Tragedy*. Manchester: Manchester University Press. The Revels Plays.
- Loughnane, Rory (ed.) (2016). «*Twelfth Night; or, What You Will*». Taylor et al. 2016, 1825-87.
- Mardock, James (ed.) (s.d.). *Shakespeare, William: Henry V. Internet Shakespeare Editions*. Victoria: University of Victoria. URL <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/H5/> (2018-06-09).

- Martin, Randall (ed.) (1991). *“Edmond Ironside” and Anthony Brewer’s “The Love-sick King”*. New York; London: Garland.
- Mason, Pamela (2003). «‘... and Laertes’: The Case against Tidiness». Aasand, Hardin L. (ed.), *Stage Directions in Hamlet: New Essays and New Directions*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 92-8.
- McJannet, Linda (1999). *The Voice of Elizabethan Stage Directions: The Evolution of a Theatrical Code*. Newark; London: University of Delaware Press; Associated University Presses.
- McKerrow, Ronald B. (1939). *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*. Oxford: Clarendon Press.
- Merchant, Paul (ed.) (1996). *Three Marriage Plays: “The Wise-Woman of Hogsdon”, “The English Traveller”, “The Captives”*. Manchester; New York: Manchester University Press; St. Martin’s Press. The Revel Plays Companion Library.
- Miola, Robert S. (ed.) (2001). *Shakespeare, William: Hamlet*. New York: W.W. Norton & Company.
- Mowat, Barbara et al. (eds) [s.d.]. *Shakespeare’s Plays, Sonnets and Poems*. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. URL <https://www.folgerdigitaltexts.org> (2018-06-23)
- Neill, Michael (ed.) (1994). *Shakespeare, William: Anthony and Cleopatra*. Oxford: Oxford University Press. The Oxford Shakespeare.
- Parfitt, George; Shepherd, Simon (eds) (1977). *Thomas of Woodstock*. Nottingham: Nottingham Drama Texts.
- Paster, Gail Kern (ed.) (2016). «*Twelfth Night*». Greenblatt 2016, 1751-815.
- Pruitt, Anna (ed.) (2016). «*Sir Thomas More: The Additions by Shakespeare*». Taylor et al. 2016, 2103-10.
- Rasmussen, Eric (ed.) (2007). «A Scene for *Sir Thomas More*». Bate, Rasmussen 2007, 2464-70.
- Rossiter, A.P. (ed.) (1946). *Woodstock: A Moral History*. London: Chatto and Windus.
- Sams, Eric (ed.) (1985). *Shakespeare’s Lost Play, Edmund Ironside*. London: Fourth Estate.
- Schoell, Franck L. (ed.) (1920). *Charlemagne (The Distracted Emperor): Drame Élisabéthain Anonyme*. Princeton; London: Princeton University Press; Humphrey Milford Oxford University Press.
- Silverstone, Catherine (2016). «*Titus Andronicus*». Greenblatt 2016, 491-554.
- Sisson, Charles Jasper (ed.) (1928). *Believe as You List*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Spencer, T.J.B. (ed.) (1980). *Shakespeare, William: Hamlet*. Harmondsworth: Penguin Books. The New Penguin Shakespeare.
- Symons, Arthur (ed.) (1889). «*Believe As You List*». *Philip Massinger*, vol. 2. London: Vizetelly & Vo., 381-469.
- Taylor, Gary (ed.) (1986). «*Sir Thomas More*». Wells, Taylor 1986, 787-8.
- Taylor, Gary (1987). «General Introduction». Wells et al. 1987, 1-65.

- Taylor, Gary et al. (eds) (2016). *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works: Modern Critical Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Gary et al. (eds) (2017). *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works. Critical Reference Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Gary; Jowett, John (eds) (1986). «A *Midsummer Night's Dream*». Wells, Taylor 1986, 311-33.
- Taylor, Gary; Jowett, John (1987). «A *Midsummer Night's Dream*». Wells et al. 1987, 279-87.
- Taylor, Gary; Wells, Stanley (ed.) (1986). «*Hamlet*». Wells, Taylor 1986, 396-420.
- Taylor, Gary; Wells, Stanley (1987). «*Hamlet*». Wells et al. 1987, 396-420.
- Thompson, Ann; Taylor, Neil (eds) (2006a). *Hamlet*. London: Thomson Learning. The Arden Shakespeare.
- Thompson, Ann; Taylor, Neil (eds) (2006b). *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*. London: Thomson Learning. The Arden Shakespeare
- Thomson, Leslie (1988). «Broken Brackets and 'Mended Texts: Stage Directions in the Oxford Shakespeare». *Renaissance Drama*, 19, 175-93.
- Tronch Pérez, Jesús (1994). *Un Primer "Hamlet"*. Valencia: Fundación Shakespeare de España. En Torno a Shakespeare - Monografías.
- Tronch-Pérez, Jesús (ed.) (2002). *A Synoptic "Hamlet": A Synoptic and Critical Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of "Hamlet"*. València; Zaragoza: Publicacions de la Universitat de València; SEDERI.
- Tronch Pérez, Jesús (2006). «Editing (and Revering) National Authors: Shakespeare and Cervantes». González, José Manuel (ed.), *Spanish Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. Newark: University of Delaware Press, 43-57.
- Vaccari, Debora (2014). «Los 'textos de servicio' en la vida teatral del Siglo de Oro». Rodríguez Cáceres, Milagros; Marcello, Elena E.; Pedraza Jiménez, Felipe B. (eds), *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 33-52.
- Valverde, José María (trans.) (1970). *William Shakespeare: Teatro Completo*. 2 vols. Ed. revisada. Barcelona: Planeta.
- Vaughan, Virginia Mason (ed.) (2016). «*Antony and Cleopatra*». Greenblatt 2016, 1071-160.
- Walter, John Henry (ed.) (1937). *Charlemagne or the Distracted Emperor*. Oxford: Malone Society. Malone Society Reprints.
- Warren, Michael (2004). «The Perception of Error: The Editing and the Performance of the Opening of 'Coriolanus'». Erne, Lukas; Kidnie, Margaret Jane (eds), *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-42.
- Wells, Stanley (ed.) (1969). *Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream*. Harmondsworth: Penguin. The New Penguin Shakespeare.
- Wells, Stanley (1984). *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader*. Oxford: Oxford University Press.

- Wells, Stanley (1986). «General Introduction.» Wells, Taylor 1986, xv-xxxix.
- Wells, Stanley et al. (1987). *William Shakespeare: A Textual Companion*. Oxford: Oxford University Press.
- Wells, Stanley; Taylor, Gary (gen. eds.) (1986). *William Shakespeare: The Complete Works*. Oxford: Clarendon [Oxford University Press].
- Wells, Stanley; Taylor, Gary (gen. eds.) (2005). *William Shakespeare: The Complete Works*. Oxford: Clarendon [Oxford University Press].
- Werstine, Paul (2013). *Early Modern Playhouse Manuscripts and the Editing of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiggins, Martin (ed.) (1998). *Four Jacobean Sex Tragedies*. Oxford: Oxford University Press. Oxford's World Classics.
- Wiggins, Martin (2015). 1609-1616. Vol. 6 of *British Drama 1533-1642: A Catalogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, John Dover (ed.) (1921). *Shakespeare, William: The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press. The New Shakespeare.
- Wilson, John Dover (ed.) [1934] (1963). *Shakespeare, William: Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press. New Shakespeare.