

## Editar el escenario portugués

José Camões

(Centro de Estudios de Teatro, Universidade de Lisboa, Portugal)

**Abstract** This essay deals with different levels of stage directions to be found in both manuscripts and printed chapbooks of Portuguese Theatre from the 16th to the very early 19th centuries and the challenges they present to the modern editor. They range from the total absence of explicit directions to the multiple register of the same indication repeated in each actor's paper of the play, and even to their addition by later editors. This chapter analyses several cases that may be considered paradigmatic of the difficulties to be found when editing those texts, setting different degrees of intervention.

**Sumario** 1 Antes de empezar. – 2 Un libro de Gil Vicente. – 3 El escenario de Sá de Miranda. – 4 Actor/lector. – 5 Casos de opción múltiple. – 6 El público como editor.

**Keywords** Portuguese theatre. Actors' roles. Stage copies. Producing the stage. Editor's choices.

### 1 Antes de empezar

Todos conocemos la especificidad del texto de teatro como materia de estudio de la crítica textual. Parte de su especificidad reside en el hecho de ser normalmente un texto que presenta un carácter oscilante, que resulta de la naturaleza de su producción y transmisión. El texto de teatro ocupa un lugar singular en el establecimiento de las cadenas de difusión, ya que los testimonios de un texto provienen de contextos dictados por circunstancias de producción específicas: autógrafos para compañías de teatro, autógrafos para impresores, apócrifos para los mismos destinatarios, copias integrales, papeles de actores, manuscritos e impresos pirata, constantes variantes textuales que dificultan la fijación de algo que se pueda considerar un texto óptimo – desde el punto de vista ecdótico, un poco como pasó con la poesía cancioneril entre los siglos XV y XVII.

Enfocaré mi atención en las dificultades que determinadas acotaciones del teatro portugués, entre los siglos XVI y XIX, pueden plantearnos según su nivel de complejidad. En Portugal es fácil editar el teatro de los siglos XVI y XVII porque hay muy pocos casos de testimonios múltiples de un texto. No sabemos muy bien por qué, pero normalmente se encuentra un solo testimonio de cada uno de los textos. Incluso cuando el objeto de estudio es la obra de Gil Vicente (c. 1465-c. 1536?), los problemas ecdóticos se

limitan a la elección entre dos versiones impresas de un mismo título, y esto tan solo para dos o tres casos, ya que no han sobrevivido manuscritos. Sin embargo, a la hora de editarlos se nos plantea un problema de autoría.

## 2 Un libro de Gil Vicente

La obra completa de Gil Vicente se publicó por primera vez en Lisboa en 1562, bajo la responsabilidad de los hijos, Paula y Luís Vicente. En un Prólogo dirigido al rey Don Sebastián (1554-78), el hijo de Gil Vicente da cuenta de su labor en dos períodos:

E porque sei que já agora nessa tenra idade de vossa alteza gosta muito delas e as lê e folga d’ouvir representadas, tomei em minhas costas o trabalho de as apurar e fazer empremir sem outro interesse senam servir vossa alteza com lhas deregir e comprir com esta obrigação de filho. E porque sua tenção era que se empremissem suas obras escreveu per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas e ajuntara todas se a morte o nam consumira. (Vicente 1562, s.f.)<sup>1</sup>

Es decir, que parte de lo que podemos leer en la compilación de la obra de Gil Vicente es responsabilidad de su hijo. Es muy difícil definir el grado de intervención editorial de Luís Vicente en la obra de su padre. Hubo a lo largo de los años algunos intentos, pero nunca concluyentes. Sin embargo, en lo que toca a las didascalias y acotaciones, la cosa cambia de figura. Creo que es posible determinar el autor de casi todas ellas. Doy dos ejemplos.

Como ya sabemos, el teatro de Gil Vicente empezó en junio de 1502 con la representación en la cámara del palacio real de Lisboa de una visita que un pastor hizo al parto de la reina. Entre los espectadores estaba la reina viuda, a quien gustó tanto aquella acción teatral que le pidió al autor que aquella misma obra le representara en Navidad, en los maitines, «enderezada al nacimiento de Cristo». Gil Vicente compone otra pequeña obra, que quedó sin título, conocida como *Auto en pastoril castellano* protagonizada por dos pastores, uno de ellos «inclinado a la vida contemplativa» y el otro más interesado por los aspectos prácticos de la vida. En determinado paso, le pregunta uno de los pastores al otro:

---

1 Edito todas las citas modernizando la ortografía y la puntuación, dando en nota la traducción al castellano: ‘Yo como sé que ya ahora en esa tierna edad a Vuestra Alteza le gusta mucho leerlas y huelga con oírlas representadas, tomé a mis espaldas el trabajo de aderezarlas y hacerlas imprimir sin otro interés sino servir a vuestra alteza dedicándoselas y cumpliendo con esta obligación de hijo. Y porque su intención era que se imprimiesen sus obras, escribió por su mano y juntó en un libro muy grande parte de ellas, y las juntara todas si la muerte no lo consumiera’.

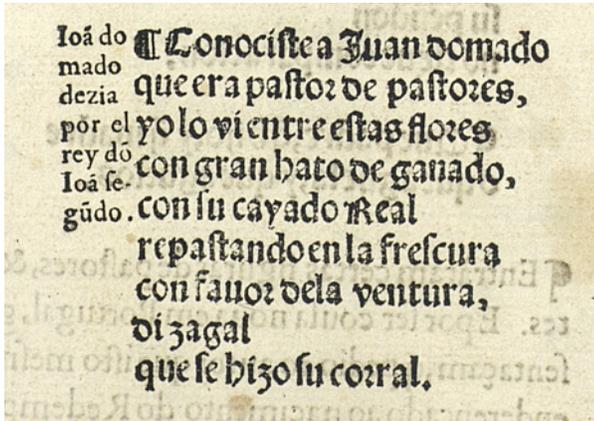


Figura 1. Gil Vicente, *Compilação de todas las obras de Gil Vicente* (Vicente 1562, f. 2v)

¿Coñociste a Juan Domado  
que era pastor de pastores?  
Yo lo vi entre estas flores  
con gran hato de ganado,  
con su cayado real  
repastando en la frescura  
con favor de la ventura.  
Di, zagal,  
¿qué se hizo su corral? (Vicente 1562, f. 2v, vv. 52-60)

Menos mal que el hijo de Gil Vicente se dio cuenta de la dificultad semántica de una estrofa leída exactamente sesenta años después de su composición. Seguramente ya se había perdido el referente circunstancial inmediato y, por eso, Luís Vicente hizo imprimir la explicación (fig. 1). No es una acotación, sino un comentario que aclara un paso determinado de la obra, pero su carácter didascálico se agradece. Y no hay duda sobre el autor de dicho comentario. Pero a la hora de editarla, la verdad es que se sale un poco del código teatral. Está exclusivamente preparada para la lectura y no para el escenario.

Distinto del anterior, y ya dentro del orden de lo propiamente teatral, es el ejemplo que presento a continuación: se trata de la *Comedia del Viudo*, y es un perfecto ejemplo de ruptura de la estructura narrativa de la acción, que acarrea un cambio de espacio y se adelanta al distanciamiento que Brecht, cinco siglos más tarde, reclamaría para su teatro: en una casa de Burgos un padre vive con sus dos hijas hasta que un día, un príncipe disfrazado de hortelano le pide trabajo. Se enamora de ambas jóvenes, que a su vez se enamoran de él. Ante tal dilema, los amantes deciden ponerse en manos de su regio espectador, quien decidirá cuál de las dos

mozas se casará con el príncipe. Dicen las acotaciones (en portugués) y los versos (en castellano):

*Tirou dom Rosvel o chapeirão e ficou vestido como quem era, e foram-se as moças a el rei dom João III sendo príncipe (que no serão estava) e lhe perguntaram dizendo:*<sup>2</sup>

Príncipe, que Dios prospere  
en grandeza principal,  
juzgad vos:  
la una Dios casar quiere,  
decidnos, señor real,  
cuál de nos.

Julgou o dito senhor que a mais velha casasse primeiro. (Vicente 1562, f. 105v)<sup>3</sup>

Quitando la técnica escenográfica que permite que de un espacio doméstico, la casa del viudo – el espacio representado –, se pase sin solución de continuidad a un espacio áulico, la sala de palacio – espacio de representación –, donde un personaje real – el todavía príncipe Juan de Portugal, espectador adolescente –, decidirá los futuros matrimonios, lo que interesa es el papel de la acotación: por una parte da cuenta, como es natural, de indicaciones escénicas, pero, por otra, informa de detalles de la representación, o sea, que nos informa de elementos extratextuales contando en pretérito, cuando el tiempo de la didascalia es, siempre, el presente.<sup>4</sup> En estos casos, y particularmente en las obras de Gil Vicente, casi todas las acotaciones son claramente memoria de espectáculo, están redactadas en un tiempo posterior, aunque lo hayan sido por el mismo autor en el momento de prepararlas para publicación en volumen. No podemos detectar los cambios producidos en los versos, una vez que no han sobrevivido ejemplares de ediciones sueltas, contemporáneas del poeta, que permitan un cotejo concluyente. Sí podemos reconocer trabajo de reescritura en las didascalias, ya sea por el autor, ya sea por los editores.

2 'Se quitó don Rosvel el sombrero y quedó vestido como quien era, y se fueron las mozas al rey don Juan III, siendo príncipe, que en la velada estaba, y le preguntaron'.

3 'Juzgó dicho señor que la mayor se casase en primer lugar'.

4 Sin embargo, hay indicaciones para espectáculo muy precisas en la obra de Gil Vicente. En el *Auto de Mofina Mendes*, se deja claro que la acción descrita en acotación debe acompañar un número significativo de versos: «*Estas cousas diz Mofina Mendes c'o pote d'azeite à cabeça, e andando enlevada no bailo cai-lhe*» (Vicente 1562, f. 23v).

El modo discursivo de las acotaciones que preparan el texto para la lectura es el del arte de la literatura, como en la acotación siguiente del mismo texto, que, una vez más, traduzco:

*Andando dom Gilberto irmão de dom Rosvel correndo o mundo em busca de seu irmão per inculcas, veo ali ter com ele e vendo-o lhe diz: (Vicente 1562, f. 105v)<sup>5</sup>*

Es decir, hay material narrativo en la didascalía que no se encuentra en el texto teatral: el detalle de «las indagaciones», por medio de terceros, no existe en lo que se cuenta en el teatro, existe solo en la lectura del impreso. Asimismo, la localización de la acción en Burgos se encuentra solamente en la acotación inicial, y nunca se refiere en los versos:

*A comédia seguinte trata de um homem mercador que morava em Burgos e tinha ãa muito nobre dona por molher. A qual, falecida da vida presente, lhe ficaram duas filhas, ãa per nome Paula, outra Melícia, e de como casaram. Foi representada na era do Senhor de 1514. (Vicente 1562, f. 99r)<sup>6</sup>*

El lector de todos los tiempos lo sabe. El espectador de la primera función podría saberlo o no.

¿De quién es la responsabilidad de las acotaciones? ¿De Gil Vicente, quien tomó la intriga de una determinada fuente que, por cierto, no se ha encontrado? Hay, pues, que tener cuidado cuando estamos ante textos de acotaciones de las obras de Gil Vicente, ya que muchas veces son más literatura narrativa para un libro que indicaciones para escenarios.

De hecho, se trata de un libro, de un cancionero, tal como consta en el Privilegio:

*Eu el rei faço saber aos que este alvará virem que Paula Vicente, moça da câmara de minha muito amada e prezada tia, me disse que ela queria fazer empremir um livro e cancionero de todas as obras de Gil Vicente, seu pai... (Vicente 1562, s.f.)<sup>7</sup>*

---

5 'Andando don Gilberto, hermano de don Rosvel, recorriendo el mundo en busca de su hermano, por indagaciones vino a dar con él, y viéndolo dice:'.  
6 'La comedia siguiente trata de un hombre mercader que habitaba en Burgos y tenía una muy noble dueña por mujer, la cual fallecida de la vida presente, le quedaron dos hijas, una de nombre Paula y otra Melicia, y de cómo se casaron. Fue representada en la era del señor de 1514'.  
7 'Yo el Rey hago saber a quien este albalá viere que Paula Vicente, moza de cámara de mi muy amada y preciada tía, dice que ella quería hacer imprimir un libro y cancionero de todas las obras de Gil Vicente, su padre...'.  

---

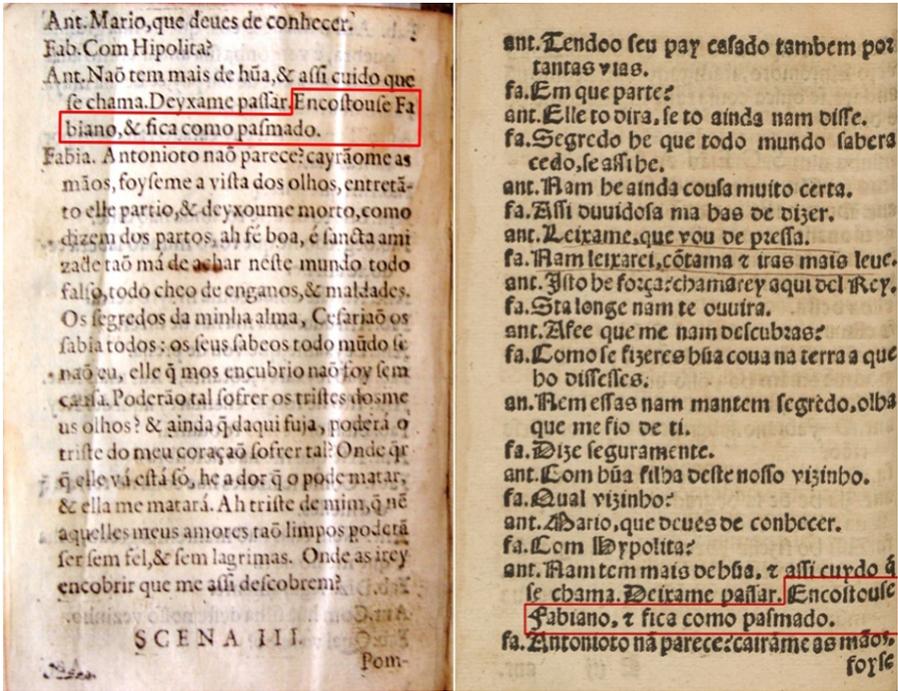


Figura 2. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, R420); *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Harvard, Houghton Library, Port 5470 31. 1\*)

De modo que muchas veces se recurre al código bibliográfico y no al teatral. Y esto es importante para los editores contemporáneos: tenemos que tener muy claro que los materiales didascálicos han llegado hasta nosotros por vía indirecta, aunque sin duda por espectadores privilegiados que fijaron las acciones teatrales cerca de treinta años después de haber sido realizadas.

### 3 El escenario de Sá de Miranda

Un caso extremo de imposición del modelo de libro sobre el código teatral es el de las dos comedias de Sá de Miranda (1481-1558): *Los Extranjeros* y *Villapandos*. Son dos comedias a la italiana, que siguen el modelo de Ariosto, sobre todo. Sabemos que fueron representadas, ambas con éxito notable. Tras la muerte del poeta, fueron inmediatamente editadas y publicadas; una de ellas, *Los Extranjeros*, en tres versiones muy distintas,

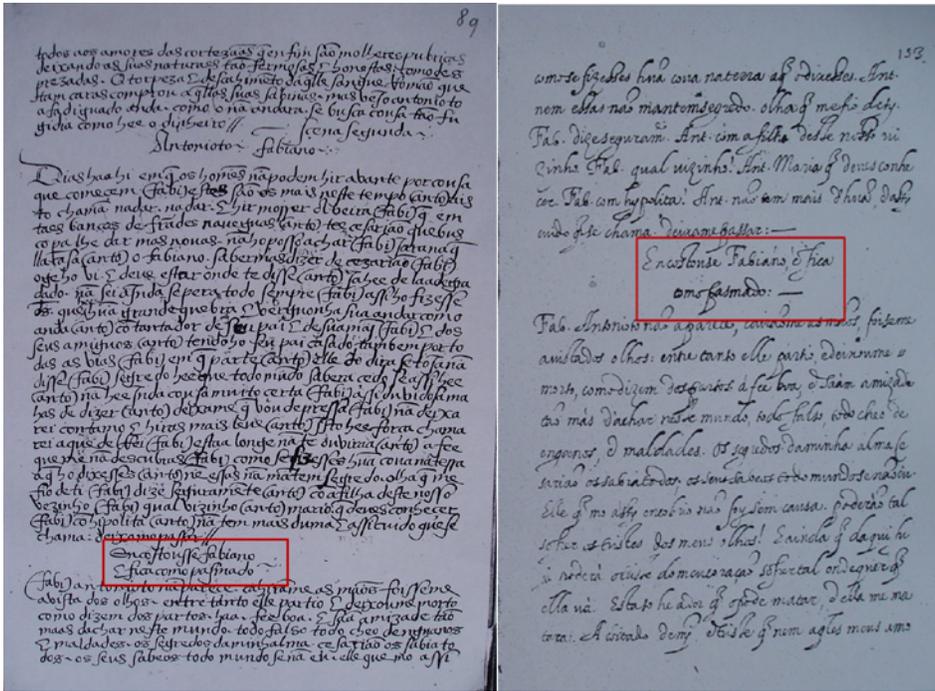


Figura 3. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos* (Real Academia de la Historia de Madrid, Ms 76. 64.297.15; Harvard, Houghton Library MS Port 13)

pero la preparación para lectura parece haber sido implacable y cortó todas las acotaciones, mientras que en la *Comedia de Villalpandos* queda solamente una. Es una comedia basada en el equívoco de dos soldados homónimos, enamorados de una misma joven en Roma.

En el cuarto acto, uno de los galanes de pronto se reclina en una pared «y queda como pasmado». Hay por lo menos cinco testimonios antiguos de la comedia: tres manuscritos y dos impresos. Es curioso que estos no marcan tipográficamente la didascalía, confundiéndola, incluso, con el final del parlamento del personaje (fig. 2).

Dos de los manuscritos se dan cuenta de la especificidad textual y cabría hasta pensar que uno conoce al otro (fig. 3).

El tercer manuscrito copia el fragmento integrado en el parlamento, como lo hacen los impresos (fig. 4).

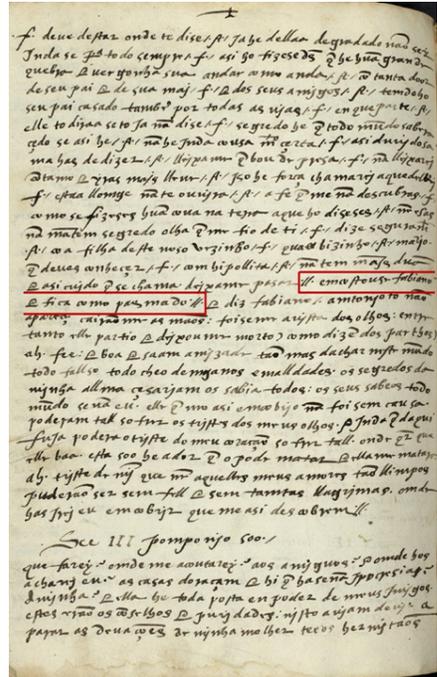


Figura 4. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos* (Biblioteca Nacional de Portugal, cód. 11353)

Algunos de los editores modernos no se dan por enterados de esta realidad y tampoco han marcado la diferencia.<sup>8</sup>

Aprovecho la misma comedia para señalar otra ocurrencia particular de acotaciones que se convierten en materia textual casi diegética, por llamarle de alguna manera. En el tercer acto, un alcahuete va a visitar a una amiga para cierto negocio. Ella se enfada por los fuertes golpes que da en su puerta, y dice:

Inda a porta nam era bem çarrada já batem, que mau offico será o de porteiro de frades. (Miranda 1560, f. 30r)<sup>9</sup>

8 Cf. A.J. Lopes da Silva (Miranda 1930), Rodrigues Lapa (Miranda 1937), Silvério Augusto Benedito (Miranda 1989).

9 'La puerta no estaba aún totalmente cerrada y ya le dan golpes, qué mal oficio será el de portero de fraile'.

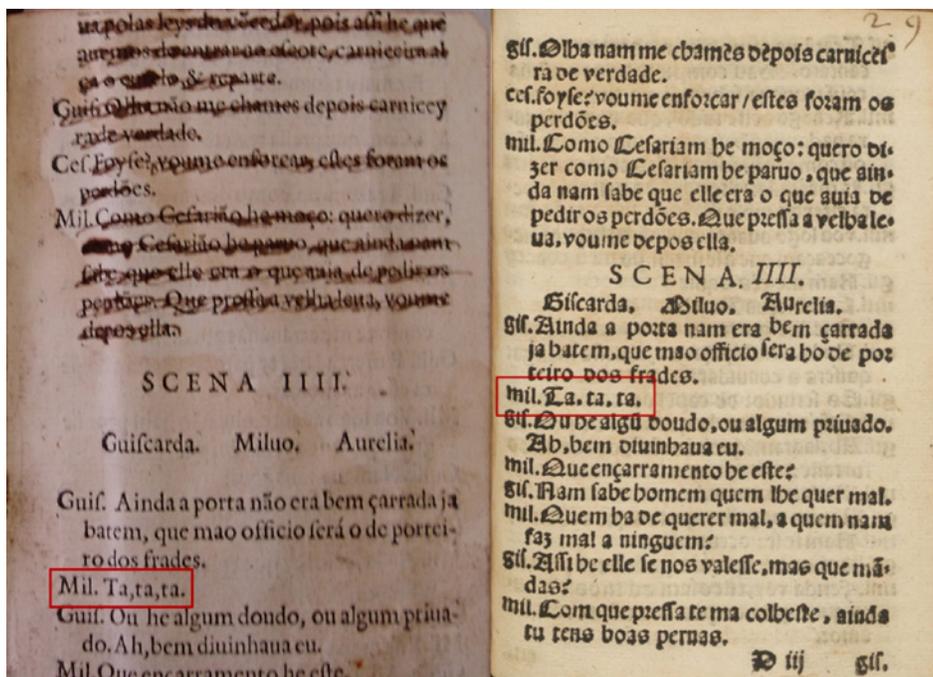


Figura 5. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, R420); *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Harvard, Houghton Library, Port 5470 31. 1\*)

Sorprendentemente, la acción de llamar a la puerta constituye un parlamento onomatopéyico del alcahuete Milvo: «Tá, tá, tá», o ‘toc, toc, toc’, según el uso español (fig. 5).

Los dos mismos manuscritos que citamos antes registran el fenómeno tal cual los impresos (fig. 6), pero el tercer manuscrito, el mismo que era diferente en el caso anterior, no indica el nombre de personaje (fig. 7).

Desde el punto de vista editorial, hay que elegir un modo de presentar los múltiples golpes en la puerta, pues la insistencia está de alguna forma implícita en el parlamento siguiente de Giscarda, que usa un refrán sobre la fuerza aplicada en golpes a una puerta: «o es loco o privado quien llama apresurado».

Sin embargo, no todos los casos de onomatopeya se pueden devolver a su condición de acotación explícita. En el *Auto del rei Seleuco*, Luís de Camões (c. 1524-1580) integra en los versos los golpes en la puerta. No hay duda de que las tres sílabas contribuyen para la métrica del heptasílabo (en portugués se mide el verso contando las sílabas hasta la última tónica, siendo casi una norma la sinalefa). Es significativo que la acotación que antecede a los versos indica el gesto y la voz: «bate» (golpea) y «diz» (dice):

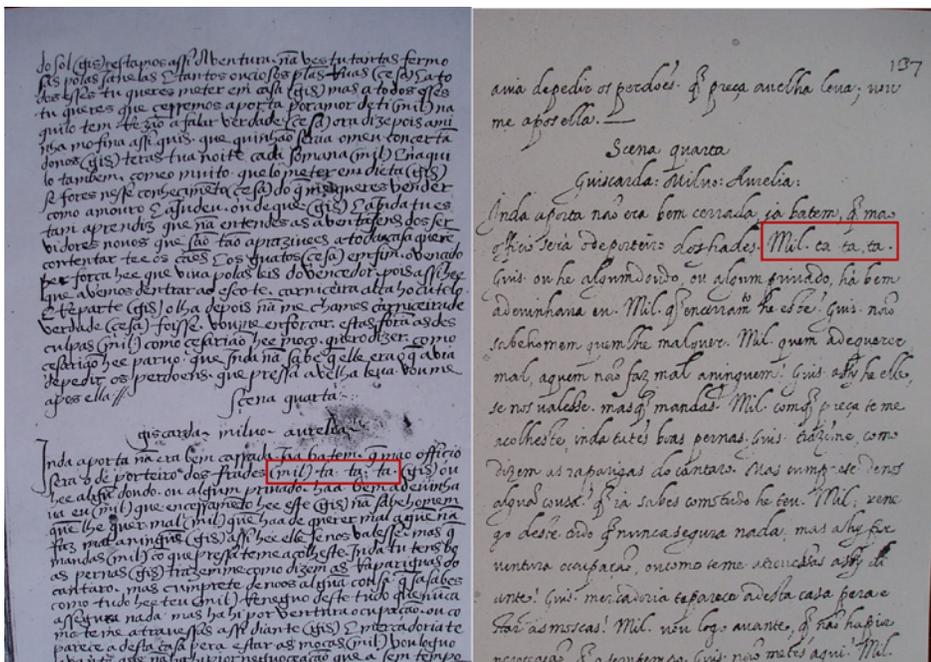


Figura 6. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, R420); *Comédia dos Vilhalpandos*, Coimbra: António de Maris, 1560 (Harvard, Houghton Library, Port 5470 31. 1\*)

*Entra um Porteiro da cana e bate primeiro, e diz:*

Trás, trás, trás.  
MOÇA Jesu, quem está aí? (Camões 1645, f. 192v)

En otros casos no he tenido inconveniente en devolver la condición didascálica a determinado fragmento textual.

#### 4 Actor/lector

Si normalmente las acotaciones son «auto-explicativas», hay ocasiones en que su edición implica anotación que puede ayudar al lector de hoy. Muchas veces la dificultad de lectura está en el hecho de que estamos acostumbrados a que las acotaciones indiquen acciones de los personajes. No obstante, algunas veces las indicaciones de las didascalias del teatro del XVI son para los actores y no para los personajes. Buen ejemplo es el uso del verbo  *fingir* . En el teatro portugués del siglo XVI el verbo es

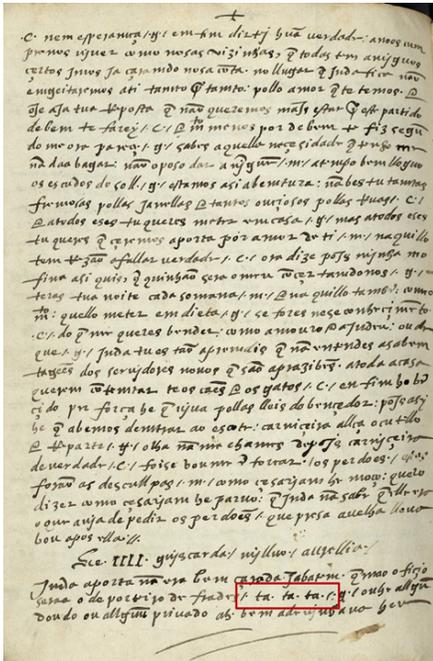


Figura 7. Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos* (Biblioteca Nacional de Portugal, cód. 11353)

sinónimo de representar y el nombre de la figura que es su sujeto indica casi siempre el actor o actriz que la interpreta y no el personaje. Ejemplo muy claro es el inicio de la *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente. Cuando la obra empieza nos informa la didascalia:

*Entra logo Inês Pereira e finge que está lavrando só em casa, e canta esta cantiga:*

CANTA INÊS      Quien con veros pena y muere  
 ¿qué hará cuando no os viere?

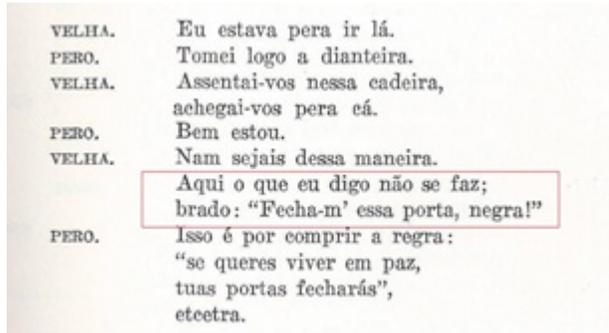
FALADO          Renego deste lavar  
 e do primeiro que o usou  
 ao diabo que o eu dou  
 que tam mau é d'aturar. (Vicente 1523, f. 1r)<sup>10</sup>

10 'Entra luego Inês Pereira y finge que está bordando sola en casa, y canta esta cantiga: Quien con veros pena y muere | ¿qué hará cuando no os viere?' Hablado: Reniego de este bordar | y del primero que lo usó, | al diablo que yo lo doy | que tan malo es de sufrir'.



Figura 8. *Auto das Regateiras*, Lisboa: Galharado, s.d.; *Auto das Regateiras*, Lisboa, s.d.

Figura 9. *Autos de António Ribeiro Chiado* (Berardinelli, Menegaz 1968, 139)



Un lector incauto podrá interpretar la acotación como si el personaje estuviese *verdadamente* fingiendo que borda. Pero no. Se trata de una indicación de acción para la actriz, o actor, que desempeña el papel. La sinonimia fingir-representar se encuentra más clara aún en la acotación que describe el martirio del santo en el *Auto de San Vicente*, de Afonso Álvares:

*Aqui o aspan com os pés pera cima e a cabeça pera baixo atado com cordas, e assi se sai esta gente com ele, fingindo que lhe vão dar mais martírios fora.* (Álvares, s.d., f. 9r)<sup>11</sup>

Un caso muy particular de recuperación de didascalía para edición es el que presenta el *Auto das Regateiras* (mujeres que venden en el mercado, normalmente pescado) de António Ribeiro Chiado, escritor de mediados del siglo XVI, que compuso algunas obras teatrales de alto nivel artístico. Existen dos testimonios del Quinientos, sin variantes importantes, ya que uno copia al otro, incluso los errores, uno en la Biblioteca Nacional de España (R-3633) y otro en la Biblioteca Nacional de Portugal (Res 218 V).

La obra pone en escena un episodio de la vida cotidiana de una familia de la pequeña burguesía lisboeta: los preparativos de la boda de la hija. El futuro suegro va a visitar a sus compadres, decide entrar sin llamar a la puerta y se encuentra con la Vieja comadre, que le ofrece una silla y da una orden hacia adentro a su esclava negra. Como he dicho, los impresos presentan muy poca variación textual. Proviene de talleres distintos

11 *'Aqui lo aspan con los pies arriba y la cabeza hacia abajo, atado con cuerdas, y así sale esta gente con él, fingiendo que le van a dar más martirios fuera'*.

por lo cual son los detalles tipográficos los que más se evidencian, al igual que los ortográficos. Dos versos, sin embargo, pueden aclarar su origen común ya que ambos repiten en la vertical fragmentos que no les pertenecen (fig. 8).

Los versos son claramente hipermétricos y su sentido no es fácil. Los editores modernos han olvidado todos el problema y los han editado como parte del parlamento del personaje (fig. 9).

Lo que propongo es reintegrar la acotación. El origen de los dos versos hipermétricos pudo haber estado en una nota marginal de una copia manuscrita distribuida al actor o bien en un ejemplar ya impreso sobre el cual el actor anotó los modos de sus intervenciones. Las palabras iniciales de cada uno de esos versos, si se leen en vertical, forman un sintagma perfectamente gramatical «aquí brado», que significa ‘aquí grito, chilló’, que el distraído tipógrafo imprime.

Aqui o que eu digo não se faz  
brado fecha-m’essa porta, Negra. (Chiado, s.d., 6r)<sup>12</sup>

Me inclino más hacia la primera hipótesis, ya que la segunda implica que el texto hubiese sido representado en el siglo XVI después de haber sido impreso, y estamos en un tiempo en el cual la repetición es poco probable.<sup>13</sup> Pero, como para la mayor parte de los asuntos que conciernen el teatro portugués del Quinientos, las informaciones son inexistentes.

Ante la escasez de documentación sobre el quehacer del teatro del siglo XVI portugués, este puede ser un hallazgo único si se confirma la sospecha de que proviene del papel de un actor que apuntó sus indicaciones escénicas. En abono de esta posibilidad hay que considerar que los versos serían hipermétricos, el uso de la primera persona en la forma verbal y la ausencia de una comprensible semántica y sintaxis en la frase.<sup>14</sup> Lo que

12 «‘Aquí lo que digo no se hace | grito cierra esa puerta, Negra’».

13 Sin embargo, de ser verdadera la información contenida en el Prólogo de Luís Vicente a la *Compilación de todas las obras de Gil Vicente*, dirigido al rey D. Sebastián, en 1562, podría ser práctica corriente: «sé que ya ahora en esa tierna edad de vuestra alteza ellas le gustan mucho y las lee y huelga de escucharlas representadas».

14 Los editores modernos han ignorado la hipermetría de los versos y presentan lecturas verosímiles, que poco difieren entre sí: Alberto Pimentel (1889, 71) lee: «Aqui o qu’ eu digo não se faz. | Brado: fecha-m’essa porta, negra.»; Cleonice Berardinelli y Ronaldo Menegaz (1968, 139) optaron por: «Aqui o que eu digo não se faz; | brado: “Fecha-m’essa porta, negra!”»; Giulia Lanciani (1970, 113) se dio cuenta de una posible naturaleza didascálica y optó por considerar «brado» como acotación (*Brado*) imprimiéndola antes del verso «Fecha-m’essa porta, negra!». En la edición que preparé con Osório Mateus (1983, VIa, 13-14) propuse el corte de las palabras, procedimiento que adopto igualmente en la edición que dirijo de *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI* (Centro de Estudos de Teatro / Fundação para a Ciência e Tecnologia), <http://www.cet-e-quinhtos.com/> (2018-10-17).

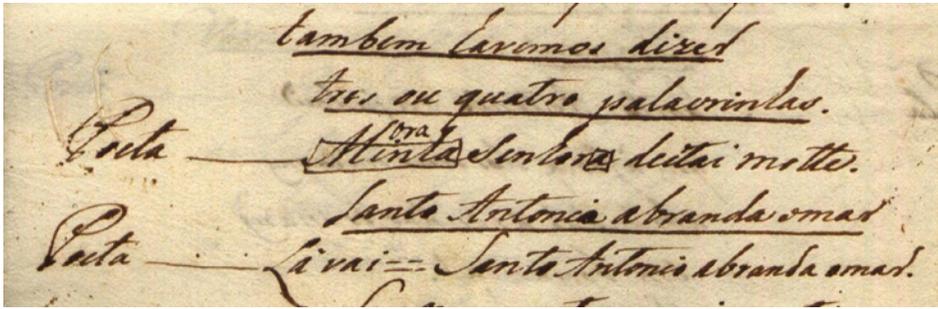


Figura 10. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, núm. 2309

aquí ocupa más de una página de prosa descriptiva con auxilio de visualización, resultará fácilmente perceptible en un modo editorial sinóptico que permita ver al mismo tiempo original y edición.

Al editar el teatro portugués anterior al siglo XVIII practicamos una especie de filología del original ausente, porque normalmente tenemos testimonios únicos y ya impresos. Pero los tiempos iniciales de la modernidad vienen a cambiar este panorama y desde el punto de vista editorial, nos regalan una riqueza que queda todavía por explotar.

## 5 Casos de opción múltiple

Un caso muy raro, en el siglo XVIII, es la existencia de partes de actor que no llegaron a ser repartidas. De un determinado texto, del que no sabemos ni siquiera el título, no se ha encontrado hasta ahora una copia integral, pero sí se encontraron las partes destinadas a cada uno de los intérpretes, con sus respectivos parlamentos y los pies para cada uno.<sup>15</sup> Son cinco personajes: un poeta, un marinero, un extranjero, una vieja y, caso muy curioso, una Dama o un Doctor (la D inicial facilita el cambio y el texto está preparado para las dos eventualidades, como se ve muy bien en el folio siguiente, cf. fig. 10).

Cuando es la dama la que habla, el verso que se le dirige es «minha senhora deitai mote» (señora, decid un mote); si la compañía decide que el personaje es un Doctor, el verso será «ora senhor deitai mote» (ahora, señor, decid el mote). Todo el texto está marcado así. Y, por supuesto, las acotaciones estarán también de acuerdo con el sexo del personaje, lo que

<sup>15</sup> Se encuentran en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, de Lisboa (ANTT), RMC, 2309. URL <http://www.cet-e-quinheiros.com/> (2018-10-17).

no supone dificultades de edición, basta con elegir una de ellas o, un poco más complicado, dar las dos lecciones inventando un diseño de página cómodo para la lectura simultánea.

Ahora bien, el trabajo crítico de edición parece no ir mucho más allá del montaje de un *puzzle*, aislando cada fragmento y dándole un orden que los pies ayudan a establecer. Pero lo sorprendente es que en más de una ocasión, el fragmento que constituye el pie de un determinado parlamento no coincide exactamente con el texto cuando está copiado dentro del mismo parlamento. Por ejemplo, desde el punto de vista ortográfico, sobre todo cuando pueden ser marca de personaje. En el caso de que el marinero utilice un nivel popular de la lengua, el copista tiene normalmente cuidado de marcar los vulgarismos; sin embargo, de vez en cuando parece adoptar la forma ortográfica estándar, produciendo, por ejemplo, la vacilación entre la forma un poco rústica «pexe» y la vigente «peixe» (pez).

Lo interesante es que se produce un fenómeno análogo en las acotaciones, que no siempre coinciden cuando han sido copiadas dos veces. ¿Qué hace el editor? No hay exactamente dos testimonios entre los cuales elegir, pero casi. Es un mismo testimonio que presenta dos textos y es necesario escoger. En principio, trato de ser coherente: elijo siempre la acotación que está en la parte a la que alude; pero ¿y si hay más información en otra? No es normalmente el caso, pero puede suceder, como en este pasaje, en que la misma acotación se repite de forma distinta en tres de las partes:

1. en el papel del Poeta - «*sai o estrangeiro*» (sale el extranjero);
2. en el papel del Extranjero - «*sai o estrangeiro com duas muletas debaixo do braço*» (sale el extranjero con dos muletas bajo el brazo)
3. en el papel de la Dama/Doctor - «*vem saindo o estrangeiro com duas muletas debaixo do braço*» (viene saliendo el extranjero con dos muletas bajo el brazo).

No tengo muchas dudas al adoptar la número 2, pues es la que está en la parte del Extranjero, aunque la 3 es ligeramente mejor desde el punto de vista de los tiempos dramáticos.

Pero no siempre este me parece el mejor criterio. Si lo aplicamos al final de la obra, por ejemplo, tendríamos al Poeta recitando un soneto, sin acotación, solamente con su parlamento poético. El soneto es escuchado por los demás personajes que están en escena y así lo confirman sus respectivos papeles: por la Dama/Doctor en cuyo papel se lee «*Fala o Marujo e o Poeta diz o soneto e acaba-se tudo*» (Habla el marinero y el Poeta dice el soneto y se acaba todo), y por el mismo Marinero que, según su papel, «*Ouve o soneto e acaba-se tudo*» (Escucha el soneto y se acaba todo). ¿Qué hace el editor? ¿Cuál de las acotaciones debe elegir? ¿Mantiene las dos? El resultado sería este:

DAMA O acto se finaliza  
já que mais não pode ser;  
eu, meu santo, de dizer  
acabei.

*Fala o Marujo e o Poeta diz o soneto e acaba-se tudo.*

MARUJO Já di livante ouvirei  
um sonete soberano  
depois largo todo o pano  
e navego.

*Ouve o soneto e acaba-se tudo.*

POETA Aqui, nobres ouvintes, se termina,  
acaba e finaliza este festejo  
que a António se consagra por desejo  
da devoção mais régia e peregrina.  
etc.

*Fim.* (ANTT, RMC, 2309)<sup>16</sup>

En esto estoy ahora mismo trabajando con mis alumnos de doctorado, sin haber decidido todavía.

En 1768 el gobierno ilustrado modernizó el país tras el terremoto de 1755. Una de las reformas creó la Real Mesa Censoria, una institución que tenía la función de censurar los textos y los espectáculos, atribuyendo licencias, denegando peticiones o, muchas veces, imponiendo modificaciones a los originales presentados. Hace poco tiempo, un par de años, tuve la oportunidad de coordinar un proyecto sobre censura y teatro en el siglo XVIII portugués (<http://www.teatroproibido.ulisboa.pt>) y me encontré con sorpresas muy agradables: se conservaban en los fondos de dicha institución los manuscritos y algunos impresos que por alguna razón no habían sido devueltos a los autores o a quienes los habían sometido a apreciación. Extrañamente, uno de los criterios más aplicados en las censuras era de orden estético. Es muy frecuente prohibir comedias por razones de estructura narrativa, de inverosimilitud de acciones o personajes, o incluso por cuestiones ortográficas. Los criterios son más

---

16 'DAMA: El acto se finaliza | ya que más no puede ser; | yo, mi santo, de decir | acabaré. *Habla el Marinero y el Poeta dice el soneto y se acaba todo.* MARINERO: Ya de levante oíré | un sonete soberano | después suelto todo el paño | y navego. Oescucha el soneto y se acaba todo. POETA: Aquí, nobles oyentes, se termina, | acaba y finaliza este festejo | que a Antonio se consagra por deseo | de devoción más regia y pelegrina. Etc. *Fin*'.

rigurosos para los textos destinados a la imprenta que para los destinados a los tablados. Eso mismo se lee en la autorización para la representación de la comedia *El mancebo irresoluto*, fechada del 1772:

A comédia intitulada *O mancebo irresoluto* não tem coisa que a recomende, antes muito que a faça julgar uma peça cheia de defeitos essenciais. Porém, como a licença que se pede é somente para se representar e ela não envolve indecência, nem escândalo, sou de parecer que se deixe executar no teatro (ANTT, RMC, cx. 8, 23-1)<sup>17</sup>

Cuando diez años más tarde se solicita permiso para la impresión, se hace con una nueva versión y la petición es igualmente aprobada. La obra se imprime con algunos pequeñísimos cambios: «comedia nueva» en vez de «nueva comedia» y sin nombre de autor, lo que era práctica común. Pero podemos ahora saber quién es el autor. Se trata de António José de Paula, quien a finales de siglo, organizó su obra dramática en varios tomos manuscritos, de los que se conocen solamente dos volúmenes, ubicados hoy en la Biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. Lo curioso es que para sus *opera omnia* él elige la versión que creo fue la de la representación y no la impresa, un poco inexplicablemente, pues hay profundos cambios textuales, escenas enteras que no están en la primera versión, pero de las cuales el autor prescinde cuando prepara sus obras, entre otras cosas, el título de la comedia, que reduce a *El irresoluto*.

La versión que escoge, sin embargo, abona la teoría que dice que la versión para la escena tiene muchísimas más acotaciones que las destinadas únicamente a la lectura. Cuando en cierto pasaje Arnolfo le quita un retrato de las manos a Zulmira, el impreso registra una acotación mínima: «*Tira-lho*» (Se lo quita), y el manuscrito autógrafo indica más detalladamente «*Tirando o retrato da mão a Zulmira, a qual faz repugnância, e ele quanto que o tem o guarda*» (Quitando el retrato de la mano de Zulmira, la cual hace un gesto de repugnancia, y él en cuanto lo tiene, se lo guarda).

El editor moderno ¿qué texto base elegirá? Si el objetivo es acercarse a la última voluntad de un autor, quizá esta coincida con su primera voluntad, pues al parecer, rechazó el texto impreso. Hay que tener siempre en cuenta los propósitos y opciones del editor que edita textos teatrales, que alternan entre la Literatura y la Historia del Espectáculo. Los dos son válidos, mas cada uno sirve mejor a distintos fines.

El teatro de la segunda mitad del siglo XVIII en Portugal está casi todo por estudiar y todo por publicar. Lo estoy intentando hacer con mis

17 'La comedia intitulada *El mancebo irresoluto* no tiene cosa que la recomiende, antes bien, mucho que la haga juzgar una pieza llena de defectos esenciales. No obstante, como la licencia que se pide es solamente para representarse y ella no contiene indecencia, ni escándalo, soy del parecer que se deje que se represente en el teatro'.

alumnos de Crítica Textual y de Estudios de Teatro. Hemos empezado por los prohibidos integralmente y vamos averiguando algunos criterios que determinan las decisiones, como comenté antes.

Presento un último ejemplo de didascalia inicial que cambia autor y género. En el mismo año de 1794 aparecen en Lisboa dos traducciones distintas de las partes del ciclo de *Federico de Prusia*, de Luciano Francisco Comella: una por António José de Paula y otra por don Félix Moreno de Monroy, cuyas ediciones ostentan solamente las iniciales de los nombres de sus respectivos traductores.

Se conocían los textos impresos, mencionados de vez en cuando, sobre todo en textos comparatistas de traducción. Lo curioso es que del texto del abreviado autor D.F.M. de M. se encontró el original sometido a la comisión de censura, y los cambios y la intervención censoria se dan justamente en las indicaciones didascálicas del paratexto identificador: de «drama en 3 actos» se pasa a «comedia nueva», de «personas que hablan» se pasa primero a «Actores» y luego a «Interlocutores», que es la forma final; se elimina la referencia a traducción, corrección y enmienda, y se reduce el nombre del traductor a iniciales y se le hace pasar por autor.

Podríamos pensar que son decisiones del impresor, toda vez que aparentemente no hay motivos para esconder la identidad del autor y proceder al cambio de género. Creo que algunas lo podrán ser, pero siguiendo la eliminación propuesta por el tribunal. Sin embargo, otras intervenciones en el manuscrito dan cuenta de la aplicación del criterio ortográfico, muy observado por los censores de la Real Mesa Censoria, expreso en la resolución que concede la licencia de impresión: «Imprímase una vez enmendada la ortografía y vuelva para comprobarse». Una vez más, pregunto: a la hora de editar modernamente la traducción o las traducciones portuguesas de Comella, ¿qué textos elegir?

## 6 El público como editor

El último caso que examinaré es el de una inmensa acotación que corresponde a todo un acto, o, por lo menos, a una escena. Se trata de una indicación para la puesta en escena de uno de los pocos mitos portugueses que sobrepasó fronteras: la trágica muerte de Inés de Castro, que dio origen a las primeras tragedias de asunto ibérico. A lo largo de los siglos hubo diversas versiones basadas ya en la *Castro* de Antonio Ferreira, ya en la tragedia de Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, donde hay una tímida coronación de la reina muerta. A finales del siglo XVIII se intentó renovar el mito con tragedias provenientes de las arcadias. Una de ellas, escrita en 1798 por João Baptista Gomes Júnior, llevó el título de *Nova Castro* - 'la nueva Castro' - y conoció sucesivas ediciones a partir de 1803. En todas las primeras, el texto termina en la escena 10.<sup>a</sup>

del quinto acto, tras la muerte de la protagonista, con la palabra «FIM» en letras mayúsculas.

Pero a partir de la quinta edición, de 1830, la tragedia surge «correcta de muitos erros e aumentada com a brillante cena da COROAÇÃO» (corregida de muchos errores y aumentada con la brillante escena de la CORONACIÓN), así, en caja alta. Y de hecho, además de la acotación que describe la «magnífica sala com docel e cadeira de espaldar no meio do teatro, em a qual está dona Inês sentada y em lugar competente e magnífico uma coroa» (magnífica sala con dosel y silla con respaldo en el medio del teatro en la cual está dueña Inés sentada y en lugar apropiado y magnífico una corona), a lo cual sigue la macabra escena de la coronación del cadáver y el besamanos al esqueleto por parte de los nobles.

La adición de la escena fue escrupulosa. El editor se sintió obligado a una declaración pública que justificase semejante añadidura, haciendo imprimir una nota:

A lembrança de que muitas pessoas desejam ver no fim daquela óptima tragédia uma Coroação fez com que imprimisse esta, apesar da falta de unidade que há, o que forma um erro dramático que o seu autor não desculpava se existisse. (Júnior 1830, 81)<sup>18</sup>

Es un ejemplo típico de cómo la tradición del espectáculo consignó la escena, imponiéndola en la tradición editorial. Hasta hoy se edita así. Al parecer, las notas todo lo resuelven.

## Bibliografía

- Álvares, Afonso (s.d.). *Auto de São Vicente*. s.l.: s.n.
- Berardinelli, Cleonice; Menegaz, Ronaldo (1968). *Autos de Antônio Ribeiro Chiado* (Autos e Práticas). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura.
- Camões, Luís (1645). *Rimas*. Lisboa: Paulo Craesbeeck.
- Chiado, António Ribeiro (s.d.). *Auto das Regateiras*. [Lisboa]: Germão Galhardo.
- Júnior, João Baptista Gomes (1830). *Nova Castro*. Lisboa: Impressão Régia.
- Lanciani, Giulia (1970). *Auto das Regateiras, de António Ribeiro Chiado*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Miranda, Francisco de Sá de (1560). *Comédia dos Vilhalpandos*. Coimbra: António de Maris.

---

18 'El conocimiento de que muchas personas desean ver al final de aquella óptima tragedia una Coronación hizo que se imprimiera esta, a pesar de su falta de unidad, lo cual supone un error dramático, que su autor no disculparía si existiese'.

- Miranda, Francisco de Sá de (1930). *Comédia dos Vilhalpandos conforme a edição de 1560*. Ed. de A.J. Lopes da Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade. Col. Biblioteca de Escritores Portugueses - Série A.
- Miranda, Francisco de Sá de (1937). *Obras Completas*. Ed. de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa.
- Miranda, Francisco de Sá de (1989). *Poesia e Teatro*. Ed. de Silvério Augusto Benedito. Lisboa: Ulisseia.
- Osório Mateus (dir.) (1983). *Autos de António Ribeiro Chiado (Natural Invenção, Oito Feguras, Regateiras, Compadres)*. Lisboa: Teatro da Cantina Velha.
- Pimentel, Alberto (1889). *Obras do poeta Chiado*. Lisboa: Empresa Literária de Lisboa.
- Vicente, Gil [1523]. *Auto de Inês Pereira*. s.l.: s.n.
- Vicente, Gil (1562). *Compilação de todas las obras de Gil Vicente*. Lisboa: João Álvares.