

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

Las acotaciones de Calderón

De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis

Fernando Rodríguez-Gallego
(Universitat de les Illes Balears, Institut d'Estudis Hispànics
en la Modernitat, Espanya)

Abstract This paper intends to outline a panorama of the stage directions present in the seven plays by Calderón de la Barca of which the autograph manuscript has been preserved, in order to observe the modifications they suffered when the texts were transmitted to other ancient testimonies, with some specific references to modern critical editions. The analysis intends to show if there is regularity in this process, either towards the amplification, or towards the reduction, of the stage directions written by Calderón. It has been verified, however, that neither Calderón was regular in his writing practice with respect to the stage directions, nor were the following testimonies, no matter if they were printed editions or company manuscripts, although the genre and the scenic complexity of the plays seem to be behind the behaviour of the poet. Only in the Vera Tassis editions a conscious and quite systematic work regarding the stage directions has been perceived, tending in general to the addition of explicit indications that could be deduced from the dialogue, with the intention, presumably, of facilitating the reading of the texts.

Sumario 1 Introducción. – 2 ¿Quién habla en las acotaciones de los textos teatrales áureos?. – 3 Calderón y las acotaciones. – 4 Las acotaciones calderonianas: de los autógrafos a la tradición posterior. – 5 Vera Tassis y su tratamiento de las acotaciones. – 6 Final.

Keywords Spanish Theatre of the Golden Age. Stage directions. Calderón de la Barca. Autograph manuscripts. Textual criticism. Vera Tassis.

1 Introducción

Las acotaciones han tendido a ser el ‘patito feo’ dentro de los estudios textuales sobre teatro áureo, que normalmente buscan ejemplos de errores comunes, lagunas y similares dentro del texto del diálogo. Las acotaciones parecen ser terreno resbaladizo, debido a su mutabilidad, a la frecuencia con la que presentan variantes, en la mayor parte de las ocasiones de poca entidad, lo que suele ocasionar un ingrato trabajo al editor, quien se ve obligado a consignar muchas variantes de muy poco relieve que ocupan un espacio abundante en los aparatos, sin que ello tenga su reflejo en la utilidad de esas

variantes para filiar los testimonios.¹ Solo en casos de aparente reescritura, de adaptación de una comedia a unas nuevas circunstancias escénicas o de reelaboración por parte del dramaturgo, se les presta algo más de atención.²

Sin embargo, en ocasiones plantean problemas interesantes que pueden permitir filiar unos determinados testimonios o al menos confirmar la filiación observable a partir del texto literario.³ Sirva como ejemplo el siguiente pasaje de *La adúltera penitente*, comedia escrita en colaboración por Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto. Al poco de iniciarse la segunda jornada, se incluye la siguiente acotación: *Sale el hermano Morondo a medio vestir, con la capilla en la mano y el cordón* (v. 1146Acot). Morondo, un donado que acaba de ingresar en el convento, es el gracioso de la comedia y le cuesta espabilar por las mañanas, de ahí que el abad, enfadado, le diga pocos versos después: «La capilla y la correa | se ponga» (vv. 1168-9). Como vemos, el «cordón» de la acotación se ha convertido, en el diálogo de la comedia, en «correa». Así reza al menos la edición príncipe de la pieza, contenida en la *Parte nona de comedias escogidas* (Madrid, 1657), aunque en otros testimonios se advirtió el problema y se propusieron soluciones. Así, en una suelta dieciochesca de la imprenta de Santa Cruz, simplemente se cambió «cordón» por «correa» en la acotación. Más drástico fue un manuscrito de 1669, que también lee «cordón» en la acotación, pero modifica el verso 1168, lo que también obligó a alterar el 1165, debido a la rima:

	<i>Parte nona</i>		<i>Manuscrito</i>
TEODORA	<i>Que es tentación esa crea.</i>	TEODORA	<i>Hermano, esa es tentación.</i>
ABAD	¿Hay tan grande desacierto?	ABAD	¿Hay tan grande desacierto?
MORONDO	Ya, padres, estoy despierto.	MORONDO	Ya, padres, estoy despierto.
ABAD	La capilla y la correa se ponga. (vv. 1165-9)	ABAD	La capilla y el cordón se ponga. (vv. 1165-9)

El manuscrito, aunque de fecha posterior a la príncipe, no deriva de esta, y los dos testimonios parecen remontarse a un mismo antecedente, como muestran algunos errores comunes existentes entre ambos. A mi entender, en ese antecedente debía de estar presente ya la contradicción presente en la *Parte nona*. El hábito de Morondo es el carmelita, que se caracterizaba

1 «La obra dramática es el ámbito de dos tendencias en la transmisión del texto. Por una parte, la literalidad del verso es garantía – aunque no siempre completa – del respeto a su forma original; por otra, las acotaciones, mucho más sensibles a los cambios que comporta cada nueva representación, son el terreno apropiado para las refiguraciones» (Morrás, Pontón 1995, 77).

2 Véase, por ejemplo, Rodríguez-Gallego 2011, 140-3; 2012, 108-11.

3 De manera convencional, y simplificadora, considero *texto literario* como sinónimo del diálogo y *texto espectacular* como equivalente a las acotaciones; la suma de ambos constituye el *texto dramático*. Para mayores precisiones sobre estos aspectos terminológicos, que escapan a la finalidad de este trabajo, remito a Bobes Naves 1991, 59-77.

por un «cinturón», no por un «cordón». Quizá por *lectio facilior*, en ese antecedente común se transformase la «correa» en «cordón», por asimilarse al hábito franciscano, más conocido y atribuible por defecto a los frailes en general, sobre todo en ámbito urbano. Y quizá por esa misma razón en el manuscrito se quisiese ajustar el texto del diálogo a lo indicado en la acotación que presentaba al hermano Morondo, con lo que su atuendo quedaría por completo asimilado al franciscano.⁴ (Cabe destacar que en la comedia no hay más referencias a estos elementos del atuendo de los frailes, y la asimilación de la orden a la carmelita se realiza indirectamente, a través de una referencia a santa Eugenia y a la sagrada orden de Elías presente en los versos 1012-14, lo que pudo facilitar la confusión).

Ejemplos como este no suelen ser habituales – me parece – en el teatro de la época, aunque tampoco deben descartarse de plano las acotaciones en los estudios textuales.

2 ¿Quién habla en las acotaciones de los textos teatrales áureos?

Centrándome ahora en Calderón de la Barca, mi propósito no es tanto acudir a casos problemáticos concretos, cuanto intentar entrever en qué medida las acotaciones presentes en un testimonio pueden ser indicio de la cercanía de este a la voluntad del autor; es decir, no me interesarán ahora las acotaciones tanto por la información que nos proporcionen con respecto a cómo escenificar una determinada comedia, cuanto por en qué medida pueden delatar la mayor o menor cercanía del testimonio en que se encuentran a la voluntad del poeta que escribió la obra.

Se trata de un aspecto que, al menos en lo que respecta a Calderón, apenas se ha estudiado, y sobre el que existen opiniones divergentes e incluso contradictorias. En principio, y de acuerdo con la perspectiva de teóricos como Anne Ubersfeld (1989), las didascalias, entendidas como concepto amplio que incluye, entre otros elementos, las acotaciones escénicas, son el espacio del autor, aquel en el que se expresa a través de su propia voz, frente a lo que sucede en el diálogo, en el que se le cede la voz a los personajes.⁵ En esta línea, Alfredo Hermenegildo (1991, 127) ha destacado que

4 Como destacan Morrás y Pontón (1995, 95), «en ciertos casos, el *autor* era consciente de que su versión escénica chocaba en algunos pasajes con el texto original, lo que lo llevaba a remodelar esos lugares».

5 «¿Quién habla en el texto teatral, quién es el sujeto de la enunciación? [...] En el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de *personaje* (que es distinto del autor); en las didascalias, es el propio autor quien: nombra a los personajes (indicando en cada momento *quién habla*) y atribuye a cada uno de ellos un *lugar para hablar* y una *porción del discurso*; indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso» (Ubersfeld 1989, 17). Ver también p. 176.

las didascalias «son las marcas con que el escritor asegura su presencia» en la obra.

Sin embargo, en los textos áureos esta presencia expresa del autor en las didascalias resulta un tanto volátil, al menos en lo que se refiere a las acotaciones, pues las variantes de unos testimonios a otros resultan de importancia. Valga, por ejemplo, la siguiente de *Judas Macabeo*, de Calderón:

Salen Judas, Simeón y Jonatás y Tolomeo al son de cajas destempladas y traen otros en hombros un ataúd, y por lo alto del muro salen Lisías y soldados. (versión de la *Segunda parte*, v. 2153Acot)

Al son de cajas destempladas salen por un palenque Tolomeo y soldados en orden y detrás Jonatás y Simeón arrastrando dos banderas y luego sacan cuatro en hombros a Gorgias muerto y armado, y detrás de todos Judas Macabeo. Salen al muro Lisías y el capitán y, en dando vuelta al tablado, se entran con el cuerpo y quedan los tres hermanos y Tolomeo. (versión del manuscrito Mss/16558 de la BNE, v. 2401Acot)

Vistas las diferencias entre ambas acotaciones, ¿en cuál habla Calderón? ¿En las dos? ¿Cuál se acerca más a su autógrafo? ¿Reescribió él mismo la acotación al publicar la comedia o en algún otro momento?

Frente a la postura más bien teórica de que las didascalias eran el ámbito en el que el dramaturgo se expresaba con su propia voz, Francisco Florit, en un artículo sobre acotaciones escénicas, matiza que, en los textos teatrales áureos, estas podían ser tanto del dramaturgo como del autor de comedias, del copista o del impresor (2009, 176). En esta línea, Ruano de la Haza, en su libro *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, dedica un capítulo a «Los textos dramáticos», y apunta que, en cuanto a los testimonios de la época, «Casi me atrevería a afirmar que los menos fidedignos en este sentido [acercarse a la voluntad del autor] son los que mejor reflejan el montaje original de una determinada comedia» (2000, 46). Añade Ruano que «En algunas ocasiones los cortes, las alteraciones y adiciones que los autores de comedias introducían en el texto del poeta quedaban reflejados en el manuscrito autógrafo; pero en la mayoría de los casos los cambios se hacían en la traslación que servía de cuaderno de trabajo, o en la copia del apuntador» (46), de tal manera que «me aventuro a afirmar que estos traslados poseen por lo general más acotaciones que los manuscritos originales» (47). En suma, cree Ruano que los dramaturgos tendían a dejar la escenificación en manos del *autor de comedias*, lo que se traslucía en una relativa escasez de acotaciones en los manuscritos autógrafos, pues serían añadidas por

los *autores de comedias* según sus necesidades.⁶ De acuerdo con esto, propone Ruano la siguiente ley:

Podemos, pues, concluir que, en general, un texto, manuscrito o impreso, que contenga una cantidad considerable de acotaciones explícitas, sobre todo para los actores, refleja probablemente la versión escenificada de esa comedia. Por el contrario, una versión cuyas acotaciones ofrezcan opciones al actor [...] procede probablemente del autógrafo. (2000, 49)

La postura de Ruano, partiendo de un determinado corpus de textos, parece una aplicación práctica de la expuesta, desde una perspectiva más teórica, por Ubersfeld, quien plantea la necesidad, en lo que a la representación se refiere, de una práctica, de un trabajo sobre la materia textual, que es, al mismo tiempo, trabajo sobre otros materiales significantes. Este trabajo sobre el texto supone también, por una especie de reciprocidad, la transformación *en texto*, por el técnico de teatro, de los signos no lingüísticos. «De ahí que se dé, junto al texto del autor - impreso o mecanografiado -, que llamamos T, otro texto, *el de la puesta en escena*, que llamamos T'; uno y otro en oposición a R, la representación: $T + T' = R$ » (Ubersfeld 1989, 19). Así, partiendo de la postura de Ruano, podrían asimilarse los manuscritos autógrafos al *texto del autor* que menciona Ubersfeld, y las copias de compañía, con su adición de indicaciones y acotaciones, al *texto de la puesta en escena*, T'.

El mismo Ruano, tratando de *El príncipe constante* y *La vida es sueño*, añade que los poetas, al publicar sus comedias, tendían a suprimir o reducir acotaciones, para hacer los textos más *literarios* (2000, 48-50). Así, de acuerdo con él, podríamos decir que los textos teatrales áureos: a) nacen con pocas acotaciones de mano del dramaturgo, que deja libertad a las compañías; b) aumentan el aparato de acotaciones escénicas a su paso por las compañías y en las copias que dependen de estas; c) vuelven a reducir sus acotaciones al ser reescritos por los poetas con vistas a su publicación (por lo que, cabría añadir, si una determinada edición contiene muchas acotaciones, es indicio de que se está reproduciendo un manuscrito de compañía teatral).

Unos principios similares se encuentran en Morrás y Pontón, que explican:

Sobre los tres cauces materiales de recepción de las comedias del Siglo de Oro - autógrafos, manuscritos no autógrafos propiedad de compañías teatrales e impresos - pesa una clasificación que no siempre se ajusta a la realidad. Se presume que los manuscritos presentan versiones de

6 En esta línea, ya Varey (1985, 155) había sostenido que «many autograph manuscripts are short on stage directions, no doubt because the dramatist knew full well how the play would be staged, and the *autor de comedias* did not feel the need for precise instructions».

autor, esto es, un texto alterado con fines pragmáticos [...] por el director de una compañía [...]. Se espera, de este modo, que los manuscritos sobreabunden en acotaciones, como muestra de que son testimonio de una ejecución teatral determinada. (1995, 82-3)

Morrás y Pontón cuestionan la validez de este principio, pero no porque crean que el paso por una compañía no conlleva un aumento de las acotaciones, sino porque con frecuencia esos textos de compañía, con sus indicaciones escénicas, son los que pasan directamente a los impresos, de tal modo que «las comedias [en los impresos] muestran indicios inequívocos de que su arquetipo es una recopilación de textos utilizados y modificados por una o varias compañías teatrales» (83).⁷ Implícitamente se asume que la preparación de los textos para la imprenta, para la lectura, conlleva una reducción de las acotaciones, de acuerdo con las ideas de Ruano, aunque este proceso de adaptación no siempre tenga lugar.

Sin embargo, podemos encontrar postulados diametralmente distintos a estos en otros autores. Así, el ya citado Florit se refiere al siguiente supuesto lugar común:

por regla general hay un mayor número de acotaciones en los textos impresos y en los manuscritos copia (los que salían de los talleres de reproducción manuscrita de comedias para ser leídos) que en los manuscritos - autógrafos o no - preparados desde su génesis para la puesta en escena. (2009, 177)

Florit, sin embargo, y a pesar de referirse a esta regla general como *lugar común*, no menciona ningún trabajo donde se repita, y solo aduce en nota el caso de *La obediencia laureada*, de Lope, en el que, en efecto, la *parte* tiene acotaciones más numerosas y detalladas que un manuscrito del XVII, aunque se trata de un ejemplo que Ruano (de donde lo toma Florit) trae a colación a su vez como ejemplo de que, en este caso, es la *parte* la que refleja el texto destinado a la representación (Ruano 2000, 47-8), pues la opinión de Ruano es justo la contraria de la que sostiene Florit como lugar común, algo que este no menciona.

De todos modos, este supuesto lugar común señalado por Florit sí sirve al investigador para acoger a la norma el caso que él estudia, el de la comedia *No hay amigo para amigo*, de Rojas Zorrilla, comedia de capa y espada (es decir, alejada de las de gran aparato) con abundante tradición textual. Dos

7 Sobre esta idea insisten al final de su artículo: «Es cierto que las ediciones, por regla general, contienen menos acotaciones, y que estas son menos detalladas, pero no hay que olvidar que los impresos de la *Parte primera* se remontan, en última instancia, a copias de *autor*, con lo cual, por lo menos en lo que respecta a los interliminares, cabe asimilarlos a cualquiera de los manuscritos» (Morrás, Pontón 1995, 97-8).

manuscritos del XVII conservados tienen aprobaciones y licencias, es decir, fueron destinados a la escenificación, y en ellos las acotaciones tienden a ser más taquigráficas y específicas, lo que muestra una mirada más teatral, de acuerdo con Florit (2009, 181), mientras que no pocas de las acotaciones de los impresos – entre ellos la *Primera parte* de Rojas – son redundantes y no añaden nada a la comprensión de la obra; de hecho, los manuscritos omiten en ocasiones acotaciones explícitas sí presentes en los impresos (del tipo de *Abrázanse* o *Límpialos*, entre otras que menciona Florit), pues la acción queda clara en las acotaciones implícitas (183). Todo lo cual conduce a Florit a formular la siguiente *enseñanza*: «las indicaciones escénicas de los impresos no tienen por qué ser necesariamente más ricas y útiles que las hallables en los manuscritos pensados para la representación, a pesar de lo que tantas veces se ha dicho en sentido contrario» (184); a lo que añade: «muchas veces los impresos no entienden las acotaciones, [...] las ponen en un lugar que no les corresponde y [...] son redundantes, mientras que tal vez los manuscritos de representación nos puedan resultar más útiles» (184).

Cabe lamentar que Florit no proporcione ningún ejemplo de los que *tantas veces* han repetido que las acotaciones de los impresos son más ricas y útiles que las de los manuscritos de compañía. En todo caso, sí puede observarse que sus reflexiones se oponen diametralmente a las de Ruano y Morrás y Pontón. Así, mientras para estos la mayor presencia de acotaciones escénicas en un testimonio es indicio de su paso por una compañía teatral, para Florit sucede exactamente lo contrario; al tiempo, mientras tanto Ruano como Morrás y Pontón parecen entender que la publicación de los textos teatrales, el ser presentados para su lectura, conlleva una reducción y supresión de acotaciones, considera Florit que en ese caso las acotaciones aumentan y se hacen redundantes con respecto al texto del diálogo. Solo parecen coincidir todos en entender que los autógrafos tienden a la parquedad, ya que Florit no hace distinción en su artículo entre manuscritos autógrafos y los manuscritos copia de compañía.

En general, otros estudios textuales que he consultado tienden a ir en la línea de Ruano y Morrás y Pontón, al menos en considerar que un mayor número de acotaciones explícitas en un testimonio significa una relación más cercana con una puesta en escena. Así, Urzáiz, quien analiza los manuscritos teatrales de veinticuatro comedias de temática religiosa, expone que estos manuscritos «aportan interesantes informaciones tanto para la historia de la censura [...] como para la historia de la puesta en escena, dado que suelen presentar gran profusión didascálica (en las versiones impresas las acotaciones escénicas solían desestimarse)» (2015, 48).⁸ En lo que respecta a comedias de Calderón, Paterson, tratando de los testimonios fundamentales

8 La comedia con la que cierra su estudio es *La adúltera penitente*, que, sin embargo, reduce el número y detalle de sus acotaciones en el manuscrito de la BNE analizado por Urzáiz con respecto a la edición príncipe.

de *El pintor de su deshonra*, escribe: «Sería arriesgado elevar a principio de crítica textual el de que cuanto mayor es la frecuencia de acotaciones en un texto tanto mayor es su proximidad al acto teatral, pero en nuestro repertorio de textos el criterio parece válido» (1991, 292). También el de *La púrpura de la rosa* editado en la *Tercera parte* cuenta con menos acotaciones que el conservado en un manuscrito dos años anterior (Wilson [1959] 1973, 178), lo que podría indicar que este fue utilizado para alguna puesta en escena, en tanto que aquel se revisó en su llegada a la imprenta. Algo similar podría decirse de dos comedias trabajadas por mí, *El astrólogo fingido* y *Judas Macabeo*, que fueron publicadas en la *Segunda parte* de Calderón, supervisada por el dramaturgo. En ambas el texto de la *parte* cuenta con acotaciones menos numerosas y detalladas que las de testimonios anteriores, lo que podría indicar, de acuerdo con Ruano, que los testimonios más tempranos reflejan una determinada puesta en escena y que el texto fue revisado, acaso por Calderón, con vistas a su publicación, lo que conllevó una reducción de las acotaciones (Rodríguez-Gallego 2011, 140-3; 2012, 108-11).

Sin embargo, también pueden encontrarse ejemplos en sentido contrario, de acuerdo con las afirmaciones de Florit. Así, como veremos después, Vera Tassis, en su edición de las comedias de Calderón, tendió a incluir acotaciones nuevas con respecto a sus textos base y a hacerlas más detalladas, probablemente en la creencia de que, para su lectura, los textos teatrales necesitaban de un aparato de indicaciones escénicas mayor, para que los lectores no se perdiesen elementos presentes en su puesta en escena. También en la ya mencionada *La adúltera penitente* encontramos que, en la tradición impresa, ya desde la *princeps*, las acotaciones tienden a ser más abundantes y minuciosas que en el manuscrito de la BNE, a pesar de haber sido este utilizado por la compañía de Vallejo, como por ejemplo:

<i>Parte nona</i>	<i>Manuscrito</i>
<i>Túrbase</i> (v. 181Acot)	<i>om.</i>
<i>Salgan delante los músicos cantando, y Teodora y Julia</i> (v. 256Acot)	<i>Salen Teodora, Julia y músicos</i>
<i>Vanse, y sale el demonio como se ha pintado, vestido de estrellas</i> (v. 614Acot)	<i>Sale el demonio</i>
<i>Salen tres ladrones, y el uno saque una escala de cuerda en el brazo</i> (v. 651Acot)	<i>Salen tres ladrones</i>

También en este caso se cumpliría, al menos en apariencia, lo postulado por Florit.

Parece, pues, que la casuística puede ser compleja, y que tal vez no resulte fácil reducir el panorama textual a unas determinadas reglas. Por ello me propongo aquí fijar mi atención en algunos casos de comedias de Calderón conservadas en testimonios de diferente índole, por si se pudiese observar algún tipo de regularidad.

3 Calderón y las acotaciones

Cabe lamentar, en primer lugar, que no se conserve el manuscrito autógrafa de ninguna de las veinticuatro comedias publicadas por Calderón en sus *partes* primera y segunda – en apariencia, las dos en las que más se implicó el poeta –, de tal modo que no podemos comparar en ningún caso la voluntad del dramaturgo plasmada en sus autógrafos con la que aparentemente quiso reflejar en su publicación.⁹ Tal situación sí se ha dado en Lope de Vega, lo que ha permitido formular algunas conclusiones, ya desde aspectos de detalle, como la inserción de verbos en las acotaciones o el paso de imperativo a indicativo (Presotto 2009, 436-7).¹⁰ Al tiempo, se ha podido observar un mayor número y un mayor detalle de las acotaciones en los autógrafos con respecto a las versiones impresas, como fue mi caso al editar *La corona merecida* (Rodríguez-Gallego 2015, 610). Ramón Valdés, por su parte, en su edición de *La batalla del honor*, basada en el original autógrafa del autor, explica que, «si hay un aspecto en que destaca la superioridad del testimonio que aporta el manuscrito original autógrafa, ése es el escenográfico. [...] lo cierto es que muchísimas indicaciones se pierden absolutamente, desaparecen en la tradición impresa» (2005, 102).

Con respecto a Calderón, Santiago Fernández Mosquera (1996) dedicó un artículo a las acotaciones de *El mayor monstruo del mundo* y observó que las indicaciones escénicas presentes en el manuscrito parcialmente autógrafa de la comedia BNE Res/79 son más abundantes y minuciosas que las de otros testimonios, y en gran medida resultan redundantes con respecto al texto del diálogo, como se aprecia con claridad en un útil apéndice en el que se comparan las acotaciones explícitas del manuscrito con las implícitas que se pueden extraer de diferentes fragmentos del diálogo.

Así, frente a la opinión de Ruano con respecto a la supuesta parquedad de las acotaciones en los manuscritos autógrafos, Fernández Mosquera apunta lo siguiente:

podemos afirmar que las ricas didascalias que aparecen en el manuscrito, parte de ellas autógrafas de Calderón (conviene no olvidarlo) y posiblemente el resto revisadas por él mismo, son didascalias para la representación y que el manuscrito contiene una versión para ser representada y no leída o destinada, como copia, a la imprenta. (1996, 252)

9 La única excepción la constituye *El mayor monstruo del mundo*, pero el manuscrito parcialmente autógrafa tiene censuras de 1667 y 1672, por lo que es treinta años posterior a la *Segunda parte* y supone una profunda reelaboración del texto publicado en esta, de tal modo que tampoco sirve de buen término de comparación.

10 Al respecto debe verse el artículo de Pontón en este mismo volumen.

Así, las acotaciones, lejos de ser taquigráficas, «son bastante ricas y muy precisas por parte del propio poeta. *El mayor monstruo del mundo* rompe de esa manera la tendencia general del teatro del XVII» (253), la establecida por Ruano y ya comentada. El detallismo de Calderón lo conduce a abundantes redundancias, lo que hizo que varias acotaciones desaparecieran en otros testimonios, incluido el habitualmente redundante Vera Tassis. «No obstante, y a pesar de la posible redundancia, la decisión de Calderón es mantenerlas, no reducir las y menos suprimirlas» (256), apunta Fernández Mosquera, lo que parece evidenciar el deseo de Calderón de dejar claro cómo se representan algunas escenas. Así, concluye el autor que «*El mayor monstruo del mundo*, en su versión manuscrita y parcialmente autógrafa, estaba destinada a ser representada; [...] Calderón puso gran interés en las acotaciones [que otros editores no siempre entendieron]; la versión última no tiene que ser la impresa y, por supuesto, la que más riqueza didascálica contenga» (258). Se demostraría así la coherencia de la escritura calderoniana, que en casos de especial complejidad conllevaría un aumento del texto espectacular: «Calderón tiende a ser especialmente redundante y explicativo en las escenas complejas escenográficamente porque su comedia podría resultar ‘inverosímil’ y hasta caer en la payasada si no se ejecutaba con exactitud y propiedad» (259).

Se aprecia también en estas citas que no es voluntad de Fernández Mosquera poner en duda las consideraciones de Ruano de la Haza, sino que, por el contrario, considera el caso de *El mayor monstruo* una *excepción*, y de ahí que busque las razones (la complejidad escénica y dramática de la comedia) que pueden haber conducido a ello. De hecho, Ruano, que publicó una edición de esta misma comedia, era consciente de la abundancia de acotaciones del manuscrito Res/79, aunque lo ajusta a su teoría, pues, al margen de su carácter de manuscrito parcialmente autógrafa, lo considera un ejemplo de «versión preparada para una representación» (2000, 52) y de ahí la abundancia de indicaciones escénicas que hay en él.

4 Las acotaciones calderonianas: de los autógrafos a la tradición posterior

Pero ¿se trata, realmente, de una excepción? Para intentar confirmarlo o desestimarlo, al menos en lo que a Calderón se refiere, he intentado observar qué sucede en las siete comedias de Calderón de las que se ha conservado el manuscrito autógrafa íntegramente de mano del poeta¹¹

11 Así pues, no tendré en cuenta ni los autógrafos parciales de Calderón ni los que afectan a una jornada de comedias de colaboración (Kroll 2017, 15), así como tampoco los en torno a treinta que se han conservado de autos sacramentales, pues presentan una casuística muy diferente a la del teatro de corral y suelen ir acompañados por memorias de apariencias, por lo que merecen un estudio aparte.

- *La selva confusa* (Biblioteca Nacional de España, Res/75), *El mágico prodigioso* (BNE, Vitr/7/1), *La desdicha de la voz* (BNE, Res/108), *El secreto a voces* (BNE, Res/117), *El agua mansa* (Institut del Teatre, VIT-197), *En la vida todo es verdad y todo mentira* (BNE, Res/87) y *El gran príncipe de Fez* (BNE, Res/100) (Kroll 2017, 53-77) -,¹² que he comparado con otros testimonios antiguos, manuscritos e impresos, de las respectivas comedias.¹³

Las siete obras presentan bastante variedad genérica, pues dos son comedias de capa y espada (*La desdicha de la voz*, *El agua mansa*); otras dos, comedias palatinas (*La selva confusa*, *El secreto a voces*), y las otras tres pueden considerarse como dramas de distinta condición (*El mágico prodigioso*, *En la vida...* y *El gran príncipe de Fez*). Los siete autógrafos también abarcan un amplio abanico cronológico, pues comprenden desde 1622-23 (*La selva confusa*)¹⁴ hasta 1669 (*El gran príncipe de Fez*) pasando por 1637 (*El mágico prodigioso*), 1639 (*La desdicha de la voz*), 1642 (*El secreto a voces*), 1642-44 (*El agua mansa*)¹⁵ y 1658-59 (*En la vida todo es verdad y todo mentira*).¹⁶ Todos estos autógrafos parecen ser copias en limpio que elaboraba el mismo poeta; sin embargo, sobre la mayoría volvió a intervenir, quizá a petición de las compañías o bien por propia iniciativa, por lo que presentan correcciones y modificaciones de diferente entidad.¹⁷ El caso más extremo quizá sea el de *La desdicha de la voz*, manuscrito muy reescrito y que presenta dos versiones autógrafas de muchos fragmentos; además, existen en él abundantes atajos, tanto autógrafos como no, así como licencias y censuras, lo que delata el uso del manuscrito en la práctica teatral. Al contrario, el de *El agua mansa* está limpio casi por completo

12 Todos estos autógrafos están digitalizados y disponibles en la Biblioteca Digital Hispánica (<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>) y/o en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/>).

13 Hernando Morata (2014; 2015) ha dedicado dos valiosos artículos a la manera de disponer Calderón tanto las acotaciones como diferentes marcas (en particular las rayas horizontales) en sus autógrafos, pero su interés principal se centra en la manera de trazar las acotaciones en los autógrafos y su posible utilidad para fechar estos, así como en los criterios que pudo haber seguido para introducir rayas horizontales en ellos, de tal manera que queda lejos del propósito más bien ecdótico que guía estas páginas. También escapa a los límites estrictos de este trabajo la tesis doctoral en curso de Clara Monzó, *Acotación y didascalía en el teatro áureo: hacia una delimitación terminológica*. Sobre un reciente montaje de *El alcalde de Zalamea* y la actualización que realiza a través de las acotaciones, puede verse Monzó 2017.

14 Véase Coenen 2011, viii-ix.

15 Arellano, García Ruiz 1989, 58-60.

16 Cruickshank 1971, xxxiii-xl.

17 De hecho, Cruickshank considera el de *En la vida* «not a fair copy, but the author's original draft» (1971, xi). Sin embargo, gran parte de los folios están en limpio y dista mucho del aspecto de los borradores conservados de *Cada uno para sí* en el manuscrito 16887 de la BNE (Casariego Castiñeira 2015), por lo que posiblemente fuese también una copia en limpio sobre la que Calderón volvió a introducir correcciones.

(Arellano, García Ruiz 1989, 55-6), y sus editores modernos conjeturan que Calderón, ante el cierre de los teatros de 1644, debió de guardarlo en un cajón a la espera de tiempos mejores (59-60), lo que explicaría que la única censura presente en él, de 1673, esté tan alejada del probable momento de escritura.

Para el cotejo de los testimonios me he basado en las ediciones críticas de seis de las comedias que recojo en la bibliografía; en el caso de *El gran príncipe de Fez* me sirvo de una edición mía provisional. En lo que respecta a *El mágico prodigioso* y *El agua mansa* se han tenido en cuenta también las importantes diferencias que separan a los respectivos autógrafos, por un lado, y a los demás testimonios de ambas comedias, por otro, ya que se trata de versiones diferentes presumiblemente reescritas por el propio poeta; por ello, me centraré en los pasajes comunes en los diferentes testimonios. En el caso de *El mágico prodigioso* la reescritura afectó particularmente al ámbito escénico, pues la versión presente en el autógrafo fue pensada para ser representada con carros, mientras que la otra versión está adaptada para corral, lo que conllevó múltiples variaciones en las acotaciones de la comedia. Así, la acotación inicial en la versión autógrafa dice:

Suena un clarín a una parte de la plaza, y entra por ella un carro pintado de llamas de fuego, tirado de dos dragones, y en él sentado el demonio. Empieza a representar desde el carro, y salta en el tablado como lo dicen los versos.

La versión impresa, más acorde a los usos del corral, suprime esta primera intervención del demonio, y comienza:

Salen Cipriano, vestido de estudiante, y Clarín y Moscón, de gorriones, con unos libros.

Por ser propia de una representación en el espacio abierto de la plaza, también se suprime en la tradición impresa esta otra acotación del autógrafo: *Entra por la plaza una nave, y los que vienen en ella representan lejos; y el demonio en ella con otro vestido. La nave es negra* (v. 1584Acot), al tiempo que se modifica esta: *El demonio sale con vestido diferente, como escapado del mar, en una tabla, y en saltando al tablado se va el bajel* (v. 1626Acot), que en los impresos se reduce a: *Sale el demonio mojado, como que sale del mar*. Así, la entrada de la nave, en la versión impresa, solo se narra.

Se trata, pues, de dos textos muy distintos, por lo que aludiré a ellos preferentemente a partir de pasajes conservados sin variaciones significativas en ambas versiones. También puede tenerse en cuenta que, aunque la versión impresa ha llegado a nosotros en testimonios en los que no intervino Calderón (la *Parte veinte* de la colección de *Escogidas* y la *Sexta parte* de

Calderón editada por Vera Tassis), en las acotaciones de esta también hay indicios de ser autoriales. Por ejemplo, la detallada acotación del autógrafo:

Vuelve a salir Cipriano con una persona vestida de mujer y con manto en los brazos, cuyo vestido ha de ser parecido al que sacó Justina cuando pasó por delante, que esto es fácil, siendo negro; debajo de los vestidos ha de traer un esqueleto pintado en un justillo y máscara de muerte. Pónela encima del escotillón en que se hunde el demonio en la primera jornada, y adviértase que venga vestida esta persona de manera que los vestidos se le caigan con facilidad cuando la descubran y quede toda de muerte. (v. 3196Acot)

Se transforma en la versión impresa en:

*Sale Cipriano trayendo abrazada una persona cubierta con manto, y con vestido parecido al de Justina, que es fácil, siendo negro este manto y vestidos, y han de venir de suerte que con facilidad se quite todo y quede un esqueleto, **que ha de volar o hundirse, como mejor pareciere, como se haga con velocidad, si bien será mejor desaparecer por el viento.***

Obsérvese que, aunque la acotación se reduce en la tradición impresa, sigue conservando algunos de los modismos de la del autógrafo (*que es fácil*) al tiempo que incorpora formulaciones propias del dramaturgo que se dirige al *autor de comedias* ofreciéndole diferentes posibilidades (Morás, Pontón 1995, 84; Ruano de la Haza 2000, 47, 49).

En el estudio de las acotaciones y sus variantes, tenderé a agruparlas según se añadan o se supriman en los testimonios posteriores con respecto a los autógrafos, atendiendo siempre a en qué medida las indicaciones escénicas resultan redundantes o no con respecto al texto literario. Se intentará observar así si Calderón, de acuerdo con lo que Ruano suponía en relación con los autógrafos teatrales, se mostraba en general parco en cuanto a sus indicaciones y dejaba manga ancha a los *autores de comedias* que las llevaban a escena, o bien tendía a ser redundante para asegurar la precisión de la puesta en escena de acuerdo con cómo él la había concebido, tal y como mostraba Fernández Mosquera en su análisis de *El mayor monstruo del mundo*.

Como es obvio, ha de tenerse en cuenta que nos movemos en el ámbito del teatro de corral del siglo XVII, es decir, las acotaciones tenderán a ser comparativamente escuetas en comparación con épocas posteriores, y gran parte de los movimientos escénicos habrán de deducirse de las indicaciones implícitas contenidas en el diálogo. Por ello, las acotaciones que predominarán en los autógrafos, al igual que en los testimonios posteriores, serán las que se limitan a indicar la entrada y salida de escena de los personajes.

Pero, asentado esto, puede adelantarse también que el comportamiento de Calderón con respecto a las acotaciones de sus autógrafos dista de ser regular, pues en ellos, junto a las indicaciones extremadamente lacónicas, conviven otras detalladas y precisas, sin que sea fácil detectar el patrón al que se ajusta, pues en pasajes aparentemente similares unas veces añade acotaciones que pueden resultar redundantes con el diálogo y otras no, de tal manera que debe ser el lector o, en su momento, el *autor de comedias* el encargado de deducirlas.

4.1 Ampliación y adición de acotaciones en la tradición posterior

Tal vez una pequeña clave la proporcione el género, pues los autógrafos de las dos comedias de capa y espada son, con cierta diferencia, los más lacónicos en cuanto a sus indicaciones escénicas, de tal manera que los otros testimonios tienden, en general, a añadir acotaciones con respecto a ellos. Así, *El agua mansa* comienza con un simple *Salen don Alonso y Otáñez*, que se mantiene igual en los impresos. Será el texto literario el que nos indique que la acción sucede en Madrid (v. 7), al tiempo que los personajes nos van informando de sus circunstancias biográficas. En la misma línea tenemos *Sale Brígida* (v. 112Acot) o *Sale Otáñez* (v. 204Acot), entre otros muchos ejemplos. De igual modo, en *La desdicha de la voz* encontramos un *Sale don Juan* (v. 78Acot) o un *Sale Luquete e Isabel* (v. 382Acot), acotaciones que tienden a pasar sin alteraciones a la tradición posterior.

En *La selva sin amor*, comedia palatina, se abre la comedia con un escueto *El príncipe Filipo, Fadrique su hermano, Carlos y Leonelo*, donde un jovencísimo Calderón, siguiendo los usos de Lope, ni siquiera añade un verbo. A los impresos (las partes 27 y 24 de Lope y otros, Barcelona, 1632, y Zaragoza, 1633, respectivamente) debió de resultarles un exceso de laconismo, de tal modo que añadieron un *Salen* (como sucede también en las ediciones lopianas), así como la más significativa indicación *de caza*. Con ello, informan ya a los lectores de algo que los espectadores detectarían de inmediato a través del vestuario, pero que del texto del diálogo no se deduce hasta el verso 15, en el que dice Filipo: «Noble ejercicio es este de la caza».

También en los autógrafos se añade en ocasiones una precisión más, referida a las acciones del personaje al entrar en escena, o bien a su vestuario. Así, *La desdicha de la voz* se inicia con *Salen doña Beatriz leyendo un papel, Inés y un escudero*, de manera que, a la información sobre los nombres de los personajes, su condición social y su salida a escena, se suma la referida a la acción de doña Beatriz, que se acentúa mediante la acotación *Lee* situada junto al primer verso. Más adelante, en verso 874, se indica *Salen don Juan e Inés con luces*, sin que en el diálogo

se haga referencia a ellas o a la noche, lo que resalta la importancia de la acotación, que pasa a la tradición posterior (la *princeps*, dos sueltas sin datos de imprenta y la edición de Vera Tassis: *A, B, C y D* según las siglas que emplea Mason 2003). Más adelante, en verso 3226 se añade *Dale un bofetón*, lo que difícilmente se deduce del texto, pues las referencias al bofetón se hacen mediante pronombres: «Lleve este y venga por este, | sor Luquete» (vv. 3227-8), y la acotación pasa a los impresos, como también sucede en verso 3586 *Acot*, donde se indica: *Descúbrense en una ventana las tres haciendo labor*, sin que en el texto literario haya referencia alguna a esta *labor*, que solo se indica en la acotación. Pasa esta a los impresos, donde se cambia la *ventana* por *corredor*, posiblemente para ajustarlo más a lo propio del corral, mientras que Vera Tassis, de acuerdo con sus hábitos intervencionistas, añade que se descubren *con almohadillas*.

En esta línea, en el autógrafo de *La selva confusa*, frente a lo que sucedía en la acotación inicial, se suelen añadir indicaciones sobre el vestuario, de particular relevancia en la trama de la comedia, como, por ejemplo, *Salen Celia y Flora, vestidas de caza* (v. 403 *Acot*), o bien *Sale Fadrique solo en hábito de villano, con un azadón* (v. 1060 *Acot*), que se mantienen con leves variantes en los impresos.

La frecuente parquedad de acotaciones en los autógrafos hace que, en ocasiones, los testimonios posteriores añadan algunas indicaciones escénicas, normalmente redundantes, pues son extraídas del texto literario. Así, en verso 1232 de *Desdicha* los impresos incluyen las acotaciones *Riñen* y *Cae dentro*, que también el editor moderno, Mason (2003), incorpora a su texto entre corchetes:

DON DIEGO	Aunque los dos me embistáis, me defenderé a los dos.	
DON PEDRO	No podrás, que yo bastara solamente.	[<i>Riñen.</i>]
DON DIEGO	Muerto soy.	[<i>Cae dentro.</i>]

Como puede observarse, las acotaciones explícitas pueden deducirse del texto del diálogo. Un caso similar lo encontramos en *El mágico prodigioso* (McKendrick 1992), donde se lee:

LELIO	En vano la lengua apura lo que mejor el acero hará.	
FLORO	Con él os respondo.	
LELIO	Quién ha sido saber tengo hoy el admitido amante de Justina.	
FLORO	Ése es mi intento. (vv. 1141-6)	

En el autógrafo no hay ninguna indicación escénica, pero los impresos (la *Parte veinte de Escogidas* y la *Sexta parte* de Calderón editada por Vera Tassis) sí añaden la acotación *Riñen*, o *Riñen los dos*, que resultan redundantes con el texto. En contexto similar, más adelante (v. 2210Acot) los impresos incluyen la indicación *Empuñan las espadas*, no presente en el autógrafo. La acotación fue recogida también por la editora moderna, McKendrick (1992), quizá para justificar de manera más sencilla la reacción inmediata de Justina:

JUSTINA ¡Tente, Lelio! Floro, ¿qué haces?
LELIO Tomar la satisfacción
 adonde escuché el desaire.
FLORO Yo, sustentar lo que dije
 donde lo dije. (vv. 2211-15)

También en *El mágico* dice el autógrafo en verso 1404Acot *Salen Justina y Livia*; los impresos añaden *con mantos por una puerta*, pero la adición de los mantos puede deducirse de lo que acaba de decir Clarín: «De fuera viene [Justina] | hacia su casa» (vv. 1403-4).

Sin embargo, estas indicaciones añadidas quizá le sirvan de más ayuda al lector en otros lugares. Así, en verso 1302 de *Desdicha* se dice que *Sale doña Beatriz tapada y sin galas*, dialoga con Otavio y en el verso 1311 le pregunta: «¿Conoceisme?», sin que en el autógrafo exista ninguna indicación más. Los impresos, por si acaso el lector se despista, añaden: *Descúbrese*, acotación que también incorpora Mason (2003) en su texto, entre corchetes. La indicación puede deducirse del texto literario, pero, mientras para un espectador resulta una acción muy evidente sobre escena, quizá pueda quedar más solapada para el lector.

En el verso 2242 don Juan se esconde. Más adelante dice doña Leonor que «en aquesa cuadra está | encerrado» (vv. 2325-6), por lo que posiblemente no fuese visible para el público, como parece confirmar el hecho de que no diga nada durante más de cien versos, frente a lo que suele suceder con los escondidos que quedan *al paño*. Por ello, cuando en verso 2360 don Juan vuelve a escena, los impresos así lo indican, como también Mason, aunque Calderón no lo debió de considerar necesario, si es que no le pasó desapercibido. Los impresos añaden la acotación: *Sale don Juan y admíranse*, pero esta segunda información, aún más matizada por Vera Tassis (*Sale don Juan y, viéndose, se admiran los dos*), de nuevo es claramente deducible del texto:

[DOÑA BEATRIZ] Escondido caballero,
 seguidme, que yo os pondré
 en la calle.
 [Impresos: *Sale don Juan y admíranse*]
 [VT: *Sale don Juan y, viéndose, se admiran los dos*]

DON JUAN	Sí haré.
DOÑA BEATRIZ	(¡Cielos! ¿Qué es lo que mirando estoy?)
DON JUAN	(¡Cielos! ¿Qué es lo que estoy viendo?)
DOÑA BEATRI	¡Don Juan!
DON JUAN	¡Beatriz! (vv. 2358-63)

En ocasiones son los editores modernos los que incorporan a su texto acotaciones que les parecen necesarias, aunque no estén presentes en ningún testimonio antiguo. Así sucede en este pasaje de *Agua mansa* (Arellano, García Ruiz 1989):

DON JUAN	Pues me han dicho dos agravios tu voz y tu atrevimiento, los dos vengaré... [Viendo a don Félix] ¡Ay de mí, que van mis penas creciendo, pues cuando pensé de uno, dos de quien vengarme tengo! (vv. 2780-91; coinciden ambas versiones)
----------	--

Antes habían salido a escena don Alonso y don Juan riñendo, por lo que posiblemente no esté de más que se indique a los lectores que el cambio en el parlamento de don Juan se debe a que advierte la presencia de don Félix, algo no inmediatamente percibido en la lectura, aunque sí lo sería en la representación.

Algún otro añadido que encontramos con respecto a los autógrafos no es realmente extraíble del texto y supone una interpretación por parte de alguien. Así sucede en *El mágico prodigioso*, donde, tras una intervención del demonio en diálogo con Cipriano, se añade en los impresos *Siéntase* (v. 216*Acot*), sin que haya nada del texto literario que permita deducir que así sucede. De igual modo, más adelante la *Parte veinte* añade *Levántase* tras el verso 395, sin que de nuevo la acotación esté presente en el autógrafo ni exista en el diálogo referencia explícita a que el personaje se levanta: se trata de una adición resultado de una determinada interpretación del texto.

También en lo que respecta a *El gran príncipe de Fez*, a pesar de contar con el autógrafo de acotaciones más ricas de los aquí analizados, en la *Cuarto parte (A)* a veces se perfila más alguna o se añade algún detalle, como cuando al indicarse *Vanse los dos [genios] y despierta el príncipe* (f. 8*r*), en *A* se incluye como *despavorido*, o como cuando se señala la salida de Alcuucuz, *moro villano*, en *O* (f. 11*r*), en *A* se apunta: *vestido redícutamente (sic) de moro villano*; el mismo adverbio añade *A* al indicarse en *O* que *Sale Turín de soldado pobre* (f. 71*r*); en el inicio de la segunda

jornada, a la larga lista de personajes que se enumeran (f. 29r), se añade en A y *otros moros como cautivos*, cautividad no señalada en la acotación de O pero que seguramente se apreciaría en escena, pues en efecto los moros habían sido capturados por tropas cristianas.

Es muy interesante el caso de la acotación que introduce una original escena de la comedia, en la que se representa sobre el tablado un pasaje que el príncipe lee en un libro, la *Vida de san Ignacio de Loyola*. En O dice la acotación:

Salen por detrás dél [del príncipe], sin que los vea, san Ignacio, vestido de peregrino, y un morisco, en el traje que andaban en España -jaquetilla y calzón de lienzo -, y lo que representan los dos en alta voz lo va el príncipe ponderando como que lo lee en voz baja. (f. 46r)

Mientras que en A se lee:

Sale san Ignacio vestido de peregrino y un moro de morisco, como andaban en España, y, paseándose los dos por detrás de la silla, como que van camino, representan sus versos y al mismo tiempo los lee el príncipe, con esta diferencia: que ellos los han de decir en voz alta y él en voz baja, como que los lee para sí.

Puede observarse que en A, aunque se suprimen los elementos del traje de morisco, quizá por considerarse conocidos o darse por supuestos,¹⁸ sí se especifica y puntualiza la manera en que se ha de representar la escena, por si pudiese resultar confusa.

En otras ocasiones se añaden en la *parte* detalles sí redundantes, pues reflejan en una acotación una información dependiente del texto literario, como sucede con la adición de *Llégale a la punta del tablado bufete y silla*, lo que casi es una transposición del diálogo inmediatamente anterior: «Llega aquí bufete y silla» (f. 45v), que le dice el príncipe a Alcuzcuz. De igual modo, en la tercera jornada se dice que el príncipe éntrase *leyendo sin mirar a Turín* (f. 74r); en A se varía la acotación, y se dice: *sin reparar [el príncipe] en él [en Turín], se va, mandando a Alcuzcuz que le dé limosna*. Este último añadido está directamente extraído del diálogo, en el que el príncipe indica a Alcuzcuz: «Da limosna a ese soldado | y en este parte me espera | mientras salgo».

Al final de la segunda jornada, cuando la virgen se aparece milagrosamente al príncipe, se incluye en O la acotación *Sobre la gavia del bajel baja de lo alto un iris, y en él una niña, como dicen los versos* (f. 59r); esta última indicación se toma en A al pie de la letra, pues se completa la acotación así:

¹⁸ Un caso similar se encuentra en la tercera jornada, cuando se indica en O (f. 62v) que sale *detrás el príncipe, en cuerpo, sin sombrero y sin espada, vestido a la española*, y se suprime en A la información resaltada en negrita.

Ábrese una nube sobre el bajel y vese una niña vestida de concepción en ella sobre un dragón, de tal manera que se incorporan elementos (la nube, el vestido, el dragón) presentes en los versos que pronuncia el príncipe a continuación. Al principio de la tercera jornada, durante su bautismo, dice el príncipe:

Con esta protesta y este
honor que los dos me hacéis,
en ser mi padrino vos, [Al maestro.]
vos en darme el nombre, pues
lo Baltasar y Loyola [A Baltasar.]
en vuestra casa lo hallé (f. 64r)

Y es A la que añade las dos acotaciones, no presentes en O. Parece claro a quién se está refiriendo el príncipe, en particular por la alusión al *nombre*, pero quizá para evitar posibles confusiones se añadió en A y en otros testimonios posteriores la indicación precisa de a quién se dirigía el príncipe.

En f. 70v se indica en O *Sácale la espada [Zara a Cide Hamet]. Sale Muley y otros*. En A se añaden informaciones: *Sácale la espada, Abdalá se pone en medio y dicen todos dentro las voces, y sale Muley y algunos*. La indicación relativa a Abdalá no es tan evidente como en otros casos, aunque sí parece deducirse de sus dos intervenciones siguientes: «¡Detente!», dirigida a Zara, y «Huye, Hamet», como indicando que, efectivamente, está buscando la manera de facilitar la huida de este antes de que Zara descargue su ira sobre él.

Al observar estos ejemplos de leves añadidos de información, más o menos redundantes, debe tenerse en cuenta que no está claro cuándo Calderón decide añadir una acotación explícita y cuándo no, pues no parece comportarse de manera similar en contextos en apariencia análogos. Así, si en una acotación de *Desdicha* se indica que un personaje sale a escena con luces, a pesar de que el mismo personaje lo dice inmediatamente al salir a escena:

Sale doña Beatriz con luces.

DOÑA BEATRIZ Ya están las luces aquí. 2259

encontramos que versos antes:

Sale doña Beatriz.

DOÑA BEATRIZ Quítame este manto, Inés. 942

A partir del texto literario, tan evidente resulta en un caso que Beatriz sale con luces como en el otro que sale con manto. ¿Por qué Calderón solo lo especifica en un caso en la acotación inmediatamente anterior? De igual manera, en versos 3639-48 de *Desdicha* leemos:

DON PEDRO	¿A eso conmigo veniste?	
DON JUAN	Sí, que esto solo fue causa.	
DON PEDRO	Eres amigo traidor.	
DON JUAN	Soy leal amante, que basta.	Riñen.
DOÑA LEONOR [sale]	(¿Qué es esto? ¡Ay de mí, infelice! Don Pedro, a quien yo engañaba, celoso sin duda viene buscándome y, como halla a don Juan aquí, de celos los dos por mi amor se matan).	

Y en versos 421-7 de *El mágico prodigioso* (McKendrick 1992) se lee:

FLORO	La espada sacad, que aquí son las obras si allá fueron las palabras.	
LELIO	Ya sé que en el campo, muda la lengua de acero, habla desta suerte.	Riñen.

Como vemos, en estos casos Calderón decide añadir sendos *Riñen*, aunque del diálogo parece deducirse fácilmente que así sucede, en particular en el pasaje de *El mágico*. Sin embargo, en dos pasajes ya tratados (*Desdicha*, v. 1232; *Mágico*, vv. 1141-6) decidió no hacerlo, quizá por parecerle aún más evidente que aquí. Es obvio que, con respecto a la puesta en escena, el asunto es poco relevante, pues en ambos casos el espectador vería a los personajes riñendo. Pero, ¿en la lectura?

Calderón sí era muy parco al señalar apartes o indicaciones de que un personaje se dirige exclusivamente a otro sin que los demás lo oigan. Salvo error o despiste por mi parte, de los siete autógrafos manejados, carecen por completo de apartes explícitos los de *Desdicha*, *En la vida* y *El secreto a voces*, mientras que se añade uno en *La selva confusa*, en *El gran príncipe de Fez* y en *El mágico prodigioso*, y tres en *El agua mansa*. Como puede suponerse, son muchos más los casos de aparte que pueden localizarse en las comedias, de modo que cabe preguntarse por qué Calderón explicita solo unos pocos.

Los tres de *El agua mansa* los incluye el poeta en una misma carilla, en el siguiente pasaje, que editan así Arellano y García Ruiz:

DON FÉLIX	¿Qué hacéis, don Juan?
DON JUAN	Esperaros para saber a qué iglesia queréis que vamos a misa. <i>Ap.</i> [<i>a don Félix</i>] (De aquí no hagamos ausencia.)
DON PEDRO	Lo mismo le decía yo. Vamos a donde os parezca. <i>Ap.</i> [<i>a don Félix</i>] (No os vais, don Félix, de aquí.)
DON FÉLIX	<i>Ap.</i> (Desta suerte fácil fuera servir un hombre dos amos, mandando una cosa mesma.) Vuesarcedes, caballeros, muy enamorados [...] (2015, vv. 883-94)

Como puede observarse, de los tres apartes, dos se dirigen a un personaje (lo que es especificado por los editores modernos), mientras que el tercero no lo oye ningún otro personaje, aunque el dramaturgo los señala de manera análoga, mediante la abreviatura *Ap.*, que Calderón sitúa siempre al final de los versos en aparte, aunque no indica dónde empiezan, como puede apreciarse en la imagen:

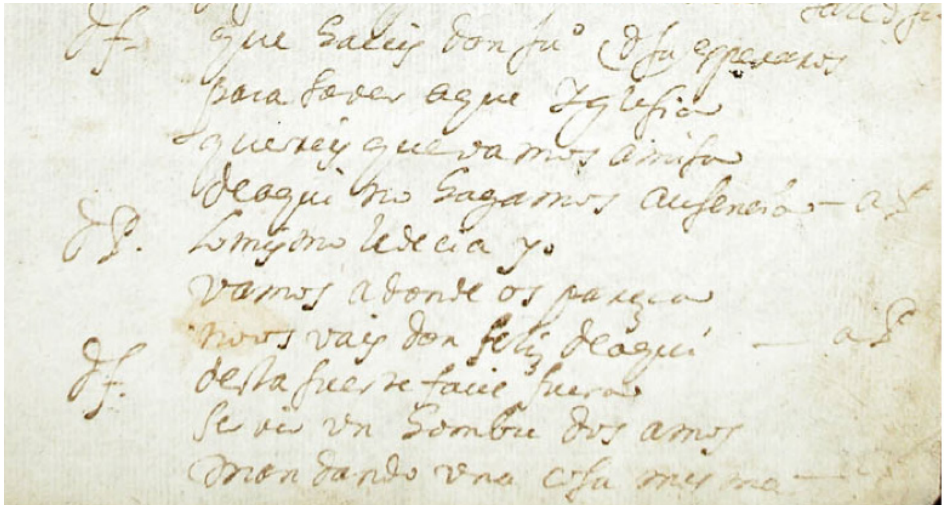


Figura 1. Pedro Calderón de la Barca, *El agua mansa*, f. 18r. Manuscrito autógrafo. Barcelona, Institut del Teatre

A don Pedro debió de parecerle un momento especialmente sensible, por lo que decidió explicitar estos tres apartes, frente a lo que suele ser su práctica habitual. Pero cabe preguntarse por qué justamente aquí, ya que pueden buscarse muchos otros momentos en los que parece más complejo detectar dónde empieza y dónde termina un aparte. Sirva de ejemplo el siguiente:

DOÑA CLARA La causa es que Eugenia, a quien
 [Ap.] (dél asegurarme quiero
 para la ocasión que espero)
 vos decís que queréis bien,
 a otro favorece (*Agua mansa*, vv. 2624-8)

Calderón escribe este pasaje sin ningún tipo de marca ni signo de puntuación; simplemente el texto:

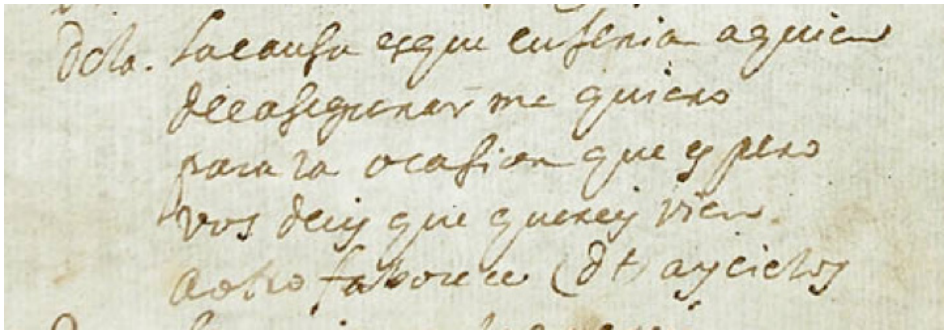


Figura 2. Pedro Calderón de la Barca, *El agua mansa*, f. 49r. Manuscrito autógrafo. Barcelona, Institut del Teatre

Debe notarse, sin embargo, que la oración que comienza en el verso 2624 continúa en el 2627, lo que ya fue indicado debidamente por los impresos antiguos, que incluyen un aparte que los editores modernos también incorporan a su edición del autógrafo, señalando debidamente dónde empieza y dónde termina. ¿Por qué Calderón sí marca los apartes anteriores, y no este o cualesquiera otros que sí indican los impresos antiguos, Vera Tassis o los editores modernos?

En *Desdicha* encontramos un pasaje similar:

Lucía me estaba diciendo
(concede con cuanto digo, [A Beatriz]
que me va la vida en ello),
viéndome triste, que quiere
divertir mis sentimientos [...] (*Desdicha*, vv. 2512-16)

En el autógrafo no hay indicación ninguna, como tampoco paréntesis ni signos de puntuación. Los impresos, sin embargo, prefieren añadir un *A Beatriz* (que se hace pasar por Lucía) para que quede claro a quién se dirige doña Leonor en esos dos versos.

En *La selva confusa* (Coan 2011) explicita Calderón el siguiente aparte, uno solo en todo el autógrafo:

FLORA	No has de levantarte: di tu nombre sentado.
FADRIQUE	(Ap. Aquí quién soy me importa callar.) (vv. 545-7)

Pero para los demás apartes que existen en la pieza debemos acudir a los impresos y, sobre todo, a los que señala su editor moderno, Erik Coenen (es esta una de las muy pocas comedias de Calderón no recogidas por Vera Tassis en sus nueve *partes*), como por ejemplo este:

FILIPO	¿La hermosa Flora no está con él?
CELIA	Pues, ¿buscáisla a ella?
FILIPO	Dicen que es Flora muy bella, y deseo verla.
CELIA	([Ap.] Ya para entretenerle aquí hallé ocasión.) No ignoréis que yo sé que conocéis a Flora.

El de *El gran príncipe de Fez* (f. 27r) es el siguiente:

ABDALÁ	Con honra[s] tantas, bien podré decir que hoy por el trato y por las armas me has cautivado dos veces. (Y aun tres dijera si osara, ¡ay, bella Zara!, a decir que, si otros la vida, el alma tú has traído prisionera).	<i>Aparte.</i>
--------	--	----------------

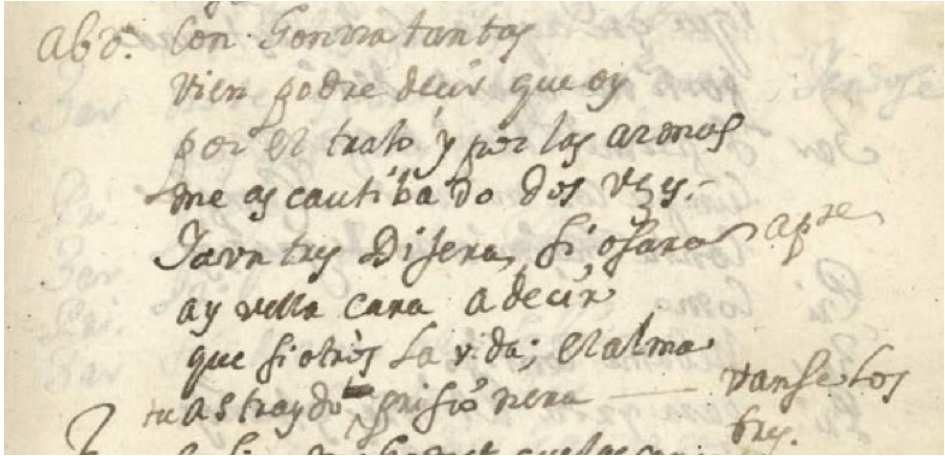


Figura 3. Pedro Calderón de la Barca, *El gran príncipe de Fez*, f. 27r. Manuscrito autógrafo. BNE, Res./100

Más adelante encontramos otro importante aparte y, aunque Calderón no lo explicita mediante la palabra *aparte* (que sí incluirán los testimonios posteriores), añade un paréntesis para delimitarlo. Se trata de un momento en el que Cide Hamet cuenta noticias de Fez al príncipe Mahomet, cautivo en Malta:

Solamente en quien peligra
la salud es en tu padre.
Años son, no hay que te aflijas,
que el achaque de los años
se sabe sin que se diga.
(Callarele que la nueva
que llevé fue su homicida,
porque el saber que ya es rey
no crezca al precio la estima).
Uno y otro, no hay riqueza
en Fez que por ti no rindan.

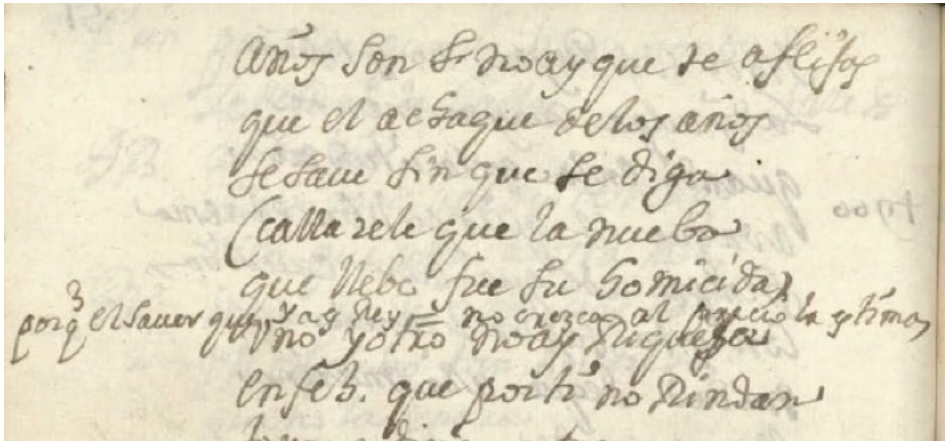


Figura 4. Pedro Calderón de la Barca, *El gran príncipe de Fez*, f. 51v. Manuscrito autógrafo. BNE, Res./100

El aparte de *El mágico prodigioso*, a su vez, se explicita doblemente, primero mediante la acotación *Pónese sobre la tierra Cipriano a escribir y el demonio habla aparte* (v. 2786Acot), y de nuevo a continuación del siguiente verso mediante un *Aparte*. En los impresos se pierden ambas acotaciones, y se indica que Cipriano simplemente *Vase*, de tal modo que el demonio pasa, de hablar aparte, a hablar solo. Pero debe notarse que no es un aparte al uso habitual, en el que el personaje habla en alto y solo el público, por convención, le oye, sino que, en este caso, el demonio se aparta de hecho físicamente.

4.2 Reducción y supresión de acotaciones en la tradición posterior

En lo visto hasta ahora parece cumplirse lo postulado por Ruano sobre la tendencia de los manuscritos autógrafos a incluir las indicaciones esenciales y dejar libertad a las compañías en la puesta en escena. Sin embargo, podemos encontrar también muchos ejemplos de lo contrario, en particular en los autógrafos de *El secreto a voces* y *El gran príncipe de Fez*. El de *En la vida todo es verdad y todo mentira* es quizá aquel cuyas acotaciones menos varían en su paso a otros testimonios: un manuscrito (A), las dos ediciones de la *Tercera parte* (BC) y la de Vera Tassis (D), aunque en todo caso la tendencia sea a perder acotaciones o detalles, no a añadirlos, frente a los ejemplos expuestos hasta ahora.

Así, en varios momentos observamos casos de acotaciones redundantes con respecto al texto literario que sin embargo Calderón explicita y que

pasan a la tradición impresa. Así sucede con *Quédase mirándole* (I, v. 1070), que es redundante con el texto «¿Qué es lo que mirando estoy?», pero pasa a la *Tercera parte* y en Vera Tassis incluso se amplifica: *Quédanse suspensos todos, mirándole*. Otro ejemplo lo constituye *Dale una lámina que traerá en el pecho* (I, v. 1166Acot), reducida en los impresos a *Dale una lámina* y de nuevo redundante: «te doy | para testimonio esta | lámina que a mí me dio | con él».

Algunas de estas redundancias, bien acotaciones enteras, bien fragmentos de acotación, se suprimen en los impresos. Un ejemplo lo tenemos con la acotación *Al verse los dos quedan suspensos* (I, v. 839), que se pierde en los impresos (incluido Vera), y que se deduce del texto:

HERACLIO [...]	Mas ¿qué miro?
CINTIA	Mas ¿qué veo?
HERACLIO	¡Qué bello animal!
CINTIA	¡Qué fiera
	tan espantosa!
HERACLIO	¡Divino
	asombro!
CINTIA	¡Horrible presencia!

(*En la vida*, I, vv. 839-42)

Lo mismo sucede con *Detiéndenlas* en I, v. 1013, omitido en *BCD*, pero que queda claro del diálogo: «LEONIDO. No has de irte. HERACLIO. No has de ausentarte» (I, v. 1013). De igual modo, leemos en el autógrafo de *El mágico prodigioso: Sale el demonio al balcón, rebozado* (v. 1081Acot). En los impresos se suprime esta última nota, quizá por considerarse redundante con lo que dicen los personajes a continuación, como Lelio: «Un bulto | sale de ella, a lo que puedo | distinguir» (vv. 1081-3).

Esta tendencia a que el autógrafo incluya indicaciones más minuciosas que la tradición posterior se acentúa en *El secreto a voces* (Aichinger, Kroll, Rodríguez-Gallego 2015). Así, ya su acotación inicial se aleja, por su detallismo, de las más taquigráficas vistas en otros autógrafos:

Salen los músicos en cuerpo, con los sombreros en las espadas; todas las damas con muletillas y sombreros; detrás Flérída y Arnesto, trayéndola de la mano. Pasan por delante del tablado cantando y éntranse por la otra puerta. Detrás de todos, salen Enrique, vestido de camino, y Federico y Fabio, de cortesanos.

La acotación refleja, además, una acción no reconstruible a partir del diálogo, pues le siguen unas canciones, situación no habitual en los autógrafos tratados hasta ahora, lo que explica también que la acotación pasase, mayoritariamente, a la edición príncipe (una suelta incluida en la *Parte 42 de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, 1650):

En otros casos no son acotaciones enteras las que se pierden en otros testimonios, pero sí elementos de ellas, quizá por haberse considerado prescindibles. Así, en verso 3132Acot se indica *Salen algunos con armas*, pero la precisión *con armas* se pierde en los demás testimonios, aunque puede darse por supuesta, ya que esos *algunos* vienen a detener a Federico (de hecho, en lugar de *algunos con armas*, en el manuscrito de la Hispanic Society se habla de *tropa* y en la suelta de lujo vienesa de *soldados*).

En verso 1407Acot se indica en el autógrafo *Vase Fabio y sale Laura leyendo*, pero esta última precisión, *leyendo*, también es claramente deducible de los versos siguientes, razón por la que debieron de suprimirla en testimonios siguientes:

LAURA	<i>Vase Fabio y sale Laura leyendo.</i> (Ya que la cifra quité, vuelvo a ver a la duquesa, para que de mi retiro ningún escrúpulo tenga.)
FLÉRIDA	Laura, ¿qué es lo que te escribe Celia?
LAURA	Mil impertinencias. Aquesta, señora, es la carta, si quieres verla. (vv. 1408-15)

Pero, en ocasiones, estos detalles que se suprimen de las acotaciones no son redundantes y no pueden reconstruirse a partir del texto literario, de tal modo que se pierden en la tradición posterior pequeños matices del autógrafo, como cuando un *Tómala de la mano [Arnesto a su hija Laura]* y *van todos acompañándola* (v. 485Acot) queda reducido a *Vanse y acompañanlos todos*.

En suma, y frente a lo que sucedía en ejemplos anteriores, ahora es el autógrafo el que resulta más redundante, y el que añade detalles que se pierden en otros testimonios, sean impresos (incluido Vera Tassis) o manuscritos.¹⁹ La misma tendencia se da en *El gran príncipe de Fez*, acaso

19 Ha de mencionarse que sí hay un testimonio que supera al autógrafo en acotaciones, pero se trata de un caso excepcional: una suelta de lujo editada en Viena por Matheo Cosmerovio que reproduce la fiesta teatral representada en el carnaval de 1671 ante los emperadores Leopoldo y Margarita Teresa (la infanta rubia de *Las meninas*) cuyo centro fue un montaje de *El secreto a voces*. El texto parece ajustarse con fidelidad al del manuscrito de que haya utilizado durante esa escenificación, de tal modo que modifica gran parte de las acotaciones y añade muchas más, comenzando por unas indicaciones sobre el lugar de la acción («Jardín, bosque y palacio», «Estancias regias de la duquesa»...) que se adelantan en casi doscientos años a las que introducirá Hartzbusch en sus ediciones (aunque con la diferencia de que posiblemente se estuviesen ajustando a decorados empleados durante la representación vienesa), así como abundantes *apartes* y diferentes indicaciones dirigidas a los actores y no presentes en los demás testimonios: *Mirando a Arnesto*, *Vase llegando a ver el papel*, *Cierra*, y *guarda el papel*, etc.

el autógrafo de los estudiados en el que encontramos las acotaciones más largas, aunque en su mayor parte pasan a la tradición posterior. Un buen ejemplo lo constituye la acotación inicial:

Dentro cajas y trompetas y, abriéndose una tienda de campaña, se verá en ella el príncipe, vestido a lo moro, leyendo en un libro sobre un bufete en que habrá aderezo de escribir, luces y algunos instrumentos matemáticos, globos y esferas, y a un lado de la silla estará Cide Hamet, viejo. (O)

*Dentro cajas y trompetas y, abriéndose una tienda de campaña, se verá en ella el príncipe, vestido a lo moro, leyendo en un libro sobre un bufete en que habrá aderezo de escribir, **con** luces y algunos instrumentos matemáticos, **como son astrologías [astrolabios]**, globos y esferas, y a **su** lado Cide Hamet, viejo. (A)*

Nótese la precisión de la acotación, pues se indican en ella la situación de los personajes, el vestuario, las acciones que realizan, así como la presencia de diferentes objetos. Sin embargo, y a pesar de la longitud y el detalle de la acotación, esta pasa, con muy leves variantes, a la edición de la comedia en la *Cuarta parte* (A). Lo mismo sucede en el caso siguiente, en el que se conserva en A lo fundamental de la acotación, pero se pierde una fórmula típica de los autógrafos, y *los que puedan*:

Con el terremoto se descubre la nave, y en ella el príncipe, Cide Hamet, Alcuzcuz y los que puedan, de marineros (f. 57v)

El terremoto, y con esta faena se descubre el bajel en que vendrán el príncipe, Cide, Alcuzcuz y otros de marineros

En ocasiones, una larga acotación de O que adelanta diferentes acontecimientos parece reducirse en A, como en este caso:

Con esta repetición se va el Buen Genio; él se queda como suspenso y elevado, y salen por la otra parte Cide Hamet y Turín deteniendo a Alcuzcuz, que traerá en la mano un ramillete de las flores que dicen los versos, y a su tiempo, huyendo dél, se las deja a Turín, y él se las da a Cide Hamet (O, f. 84v)

Quédase el príncipe suspenso y salen Cide Hamet y Turín deteniendo a Alcuzcuz, que traerá en la mano las flores que dicen después los versos (A)

La indicación resaltada en negrita se pierde, aparentemente, en su paso a A. Sin embargo, se encuentra más adelante, cuando de hecho se produce

el lance anunciado en la acotación de *O*, de tal manera que no se elimina información en *A*, sino que se distribuye y dosifica.

Al tiempo, también se puede observar en esta acotación una característica apreciable en otras, y es que, aunque no se pierda nada esencial de la indicación de *O*, da la impresión de que se quisiese resumir esta en *A* y reducirse a lo esencial. Lo mismo sucede en otros lugares, como:

*Hacen salva piezas y chirimías a una parte, y en otra voces y músicas, y van saliendo el rey, **viejo venerable, por una puerta, y por otra el príncipe, Zara, Muley, Cide Hamet, Alcuzcuz y acompañamiento, cada uno con sus versos, y, detrás de todos, Abdalá, moro galán, como cautivo** (O, ff. 19v-20r)*

En una parte música y en otra cajas y trompetas, y salen luego el rey, el príncipe, Muley y Zara, Abdalá y otros (A)

Puede observarse cómo en *A* la primera parte de la acotación se comprime un poco, pero fundamentalmente se pierden algunos detalles, en particular en la manera de distribuir la escena y las salidas de los personajes al tablado. Así, la preocupación del dramaturgo por indicar quiénes salen a una parte y quiénes a otra, así como el explicitar que los personajes saldrán a escena al pronunciar los versos que se les atribuyen (aspecto en el que se insiste en el autógrafo con distintos *Sale* añadidos al tomar la palabra cada personaje, todos los cuales se pierden en *A*), son suprimidos en la *Cuarta parte*, como también las notas caracterizadoras referidas al rey y a Abdalá.

Ya antes se había perdido en *A* otro apunte de distribución escénica presente en *O*, cuando Calderón explicita que la intervención de Zara, fuera de escena, se produce u oye *A una parte* y la del niño Muley, fuera también del tablado, *A otra parte* (f. 15r). Más adelante, también parece más adecuada la distribución del movimiento escénico que se plantea en *O* en la acotación *Éntrase [el príncipe] por una puerta para salir por otra, y en este intermedio salen Turín y soldados riñendo y tirando unos y otros de Alcuzcuz* (f. 52v), acotación que refuerza lo que acaba de decir el príncipe:

Cuchilladas a la puerta
hay. Iré a ver si la riña
en voz de oráculo habla
conmigo.

En *A*, sin embargo, se suprime la información relativa a la entrada y salida del príncipe, quizá por considerarse redundante con el diálogo, mientras que la entrada en escena de Turín y los soldados se había incluido unos versos antes, cuando en *O* solo se indicaba *Cuchilladas dentro*. Así, en la

versión de A coinciden en escena Turín, los soldados y el príncipe, aunque este, convencionalmente, no los ve, al menos de acuerdo con el diálogo. Parece más ajustada la versión de O.

De igual modo, en f. 65r se dice en O *Con esta música y chirimías se entran todos, quedando solo el Mal Genio*. En A se pierde la información resaltada en negrita y parece importante, pues, aunque a continuación, en efecto, solo habla el Mal Genio, parece necesario resaltar que está solo en escena, según se hace en O, pues no se explicita en el monólogo del personaje.

En A se suprimen también algunas breves acotaciones que podrían parecer redundantes, como un *Dale el libro* (f. 44v) que se incluye después de haber cogido Alcuzcuz uno para el príncipe y decirle «Toma», un *Siéntase a leer* referido al príncipe (f. 45r) que reitera un *Pónese a leer en la punta del tablado* incluido poco antes, un *Abre el papel* (f. 68r) antes de leer Zara uno que acaban de arrojar, un *Abrázanse* (f. 76r) al encontrarse Turín y Alcuzcuz y decir el primero «Dame los brazos». Al principio de la tercera jornada, se indica en O (f. 60r) *Dentro chirimías y música, y salen Cide Hamet y Alcuzcuz como atendiendo a lo que se canta*, aunque la última información, resaltada en negrita, se pierde en A, quizá porque se da por supuesta,²⁰ aunque en este caso sí se especifica en A, frente a O, el momento exacto en que salen a escena los personajes: *mientras se canta la primera copla*.

En ocasiones, son insistencias o recurrencias las que se pierden. Así, en una larga acotación que se refiere a una batalla, se suprime en A la referencia a las *trompetas* que sí está en O y se mantiene solo la de las *cajas* (f. 7v), como también se pierden la insistencia en *La caja y Las chirimías* que hay en O poco después acompañando a los vítores de uno y otro bando (f. 8r), así como una nueva referencia a las *trompetas* en f. 13v, aunque sí se mantienen las *trompetas* de f. 14r.

Sin embargo, a veces también se pierden otras informaciones no directamente extraíbles del texto del diálogo, como un *Yéndose* (f. 28r) en una intervención de Zara que no se deduce del diálogo o un *Levántase* (f. 49v) después de haber leído el príncipe parte de un libro. En la tercera jornada, se dice en O que Alcuzcuz *Paséase muy grave, y Turín tras él* (f. 74r), que en A se queda reducido a *Paseándose*, junto al aparte de Alcuzcuz: «¡Quién saber simolar lengua | hasta ver si él ser, guardando | el rostro al tomar el vuelta!», pues Alcuzcuz intenta asegurarse de que es Turín el mendigo que le ha pedido limosna.

20 Poco después se dice en O, al final de una larga acotación, que sale *el Mal Genio detrás de todos como mirando a lo largo* (f. 62v), aunque en este caso la indicación, en parte similar a *como atendiendo a lo que se canta*, sí se mantiene en la tradición posterior.

4.3 Conclusiones

El recorrido por estos siete autógrafos y sus testimonios posteriores plantea un panorama variado, en el que resulta posible encontrar tanto acotaciones muy lacónicas de los autógrafos a las que se añaden diferentes matizaciones, más o menos redundantes, en testimonios posteriores, como, al contrario, indicaciones de los autógrafos que pierden parte de su información - en ocasiones, por redundante, pero en otras no - en la transmisión posterior. En general, ha podido percibirse algo ya bastante sabido: que las acotaciones son más *maleables* que el texto del diálogo, es decir, se introducen en ellas más variantes,²¹ aunque estas no suelen ser de gran entidad, pues no se han hallado casos extremos de variación entre testimonios en cuanto a las indicaciones escénicas, a no ser cambios en las circunstancias de representación, como sucede con *El mágico prodigioso*. Así, tiende a detectarse con frecuencia la relación última entre las acotaciones de los testimonios posteriores con las salidas de la pluma del poeta, incluso manteniendo expresiones particulares de estas.²² Aunque de nuevo son las dos comedias de capa y espada las que más se alejan de este supuesto, pues en ellas se añaden en la tradición posterior varias acotaciones nuevas, sin correspondencia en el autógrafo, dada la parquedad escénica de estos.

Un factor de importancia en lo que respecta a las acotaciones parece ser el género al que se adscribe la comedia. Así, aquellos que más se ajustan a la perspectiva planteada por Ruano según la cual los manuscritos autógrafos solo contienen las acotaciones esenciales son los de las dos comedias de capa y espada, *La desdicha de la voz* y *El agua mansa*, cuya puesta en escena depende sobre todo del diálogo entre los personajes, lo que llevó a testimonios posteriores a extraer de este diferentes acotaciones extradiológicas que la explicitaran. Algunas indicaciones más se encuentran en *La selva confusa*, temprana comedia palatina, y en *En la vida todo es verdad y todo mentira*, drama palatino. En lo que respecta a *El secreto a voces*, comedia palatina, quizá por la complejidad escénica o por el ambiente palaciego, encontramos acotaciones a veces más largas, con detalles que en ocasiones se pierden en testimonios posteriores quizá por considerarse

21 Como apuntan Morrás y Pontón (1995, 98), «frente al texto poético, sujeto a las convenciones métricas y - relativamente - reconocido como fruto de un ingenio, las acotaciones eran copiadas al modo de los textos orales, conservando el sentido, pero sin ánimo de preservar la literalidad en la formulación. Hasta cierto punto podrían considerarse elementos de tradición abierta, que “viven en variantes”».

22 También lo apuntaron los citados Morrás y Pontón: «en ocasiones los interliminares pueden copiarse de forma literal, preservando su formulación a través de los cambios» (1995, 84); «el carácter proteico de las variantes no impide que, en determinados casos, tras las variantes asome un arquetipo común» (98).

redundantes. Más particular es el caso de *El mágico prodigioso*, pues las acotaciones referidas a la puesta en escena en carros, acaso las más detalladas del autógrafo, se pierden en los testimonios posteriores, que presentan una escenificación adaptada al corral.

En todo caso, el autógrafo de acotaciones más abundantes y detalladas es el de *El gran príncipe de Fez*. Se trata del más tardío (de 1669) de los analizados, de tal modo que está muy cercano al parcialmente autógrafo de *El mayor monstruo, los celos*, cuyas detalladas acotaciones fueron analizadas por Fernández Mosquera. Cuenta además con censuras, licencias, atajos, correcciones y demás marcas que suponen indicios de su paso por una compañía teatral. En cuanto a su género, es un drama hagiográfico, bastante innovador escenográficamente. Desconozco en qué circunstancias se produjo su estreno, quizá vinculado a diferentes actos conmemorativos de la muerte de Baltasar de Loyola y acaso promovido por la Compañía de Jesús a la que perteneció este,²³ pero nada hay en su texto que impida una representación en corral, algunos de cuyos elementos menciona Calderón explícitamente en las acotaciones; por ejemplo: *Pónese a leer en la punta del tablado, dejando entre sí y el vestuario capacidad para andar dos personas; Habrá en un bufete arrimado al vestuario algunos libros, y, al llegar a él Alcuzcuz, sale el buen genio y señálale [sic] el que ha de llevar, y él representa como sin ver a nadie* (f. 44v). Solo se sale de estos parámetros una escena, cercana al final, protagonizada por Isaac y Abraham, que se introduce así:

Suben los dos [genios] juntos en dos elevaciones de dos canales y, en estando arriba, se apartan en dos bofetones y se ve un monte. Después, cuando lo dicen los versos, se abre el monte y se ve en él Abrahán y Isaac en el sacrificio y a su tiempo baja el ángel. (A, 281a)

Canales y bofetones son propios también del mundo del corral, pero el monte que se abre recuerda más a algunas escenografías de autos sacramentales y sus carros, por lo que quizá la comedia se concibiese para algún tipo de representación mixta o en circunstancias que me son desconocidas. En todo caso, la mayor complejidad escénica de este pasaje debió de ser la responsable de que se haya perdido en el manuscrito autógrafo, donde es sustituido por una escena diferente en un folio no autógrafo (f. 90), así como en otros dos manuscritos de la compleja tradición textual de la comedia (Rodríguez-Gallego 2017, 138-9, 148-50). También debe destacarse que las detalladas acotaciones de *O* pasaron con no demasiadas variaciones a los testimonios siguientes, que incluso añadieron algunos detalles más o menos redundantes, como se trató en páginas anteriores.

²³ De acuerdo con Valbuena Briones (1969, 1363b) la obra se representó en el palacio real, dato reproducido en otros trabajos sobre la comedia, pero no indica de dónde toma la noticia, y no se alude a ella en los documentos compilados en el DICAT.

Me pregunto en qué medida estos aspectos, tan poco concluyentes, pueden trasladarse a otras comedias con tradiciones textuales carentes de autógrafo. Por ejemplo, en *El astrólogo fingido*, comedia de capa y espada compuesta en torno a 1625, existen diferencias textuales de importancia entre la versión que publicó Calderón en su *Segunda parte de comedias* (1637) y la que se había publicado cinco años antes en la *Parte 25* de la colección de *Diferentes autores* (Zaragoza, 1632), diferencias que afectan también al texto espectacular. Así, las acotaciones son bastante más reducidas y lacónicas en la *Segunda parte* (QC) que en la *Parte 25* (Z). Por ejemplo, cerca del principio de la tercera jornada encontramos *Salen Violante y Quiteria con mantos* (QC 2185Acot, Z 2438Acot), acotación en la que más o menos coinciden ambas ramas. Sin embargo, poco después solo se dice en la zaragozana *Descúbrense* (2443Acot) cuando Violante comienza a hablar, quizá porque en la otra rama se daba por hecho que se sobreentendía, pues don Diego la reconoce; diferencia que nos recuerda a la vista a propósito de *La desdicha de la voz*, en la que eran los testimonios posteriores los que incluían un *Descúbrense* que Calderón no añadió en su autógrafo.

En un momento de la primera jornada simplemente se indica de María en la *Segunda parte* que *Vase* (408Acot); pero en Z, *Vase doña María y don Diego detiene a Beatriz* (487Acot). De nuevo en *La desdicha de la voz*, Vera Tassis añadía un *Deteniéndole* tras el verso 2634, no presente en el autógrafo, que se deducía de un «Soltad» de ese mismo verso, como también en *En la vida...* Vera Tassis añadía un *Quiere irse [Lisipo], y sale Cintia, y detiéndole* no presente en el autógrafo y que era incorporado también por Cruickshank en su edición en su mayor parte.

Podrían aducirse más ejemplos similares, con diferentes añadidos en Z con respecto a la *Segunda parte* de fragmentos de acotaciones o de acotaciones enteras que en gran medida se podían deducir del texto literario. En su momento, al editar la comedia, y siguiendo ideas de Ruano, consideré que estas diferencias podían indicar que la de Zaragoza era una versión pensada para la escena, mientras que la madrileña traslucía una revisión efectuada por Calderón pensando en la inminente publicación de la comedia (Calderón de la Barca 2011, 146-9). Sin embargo, el análisis de las relaciones entre autógrafos y otros testimonios creo que podría permitir invertir la hipótesis: no sería la *Segunda parte* la que suprime acotaciones, sino la edición de *Diferentes* la que las añade, pues aquellas parecen ajustarse más a los usos de los autógrafos calderonianos de comedias de capa y espada, mientras que estas se asemejan a las de otros testimonios ya vistos que incluyen acotaciones extrayendo la información del texto literario. Así, cabría proponerse que el texto de la *Segunda parte*, más corto que el zaragozano, quizá esté más próximo al del autógrafo, un autógrafo en el que Calderón habría atajado y suprimido versos (como sucede también en el de *El secreto a voces* o el de *El gran príncipe de Fez*, por ejemplo), mientras que la versión de Z provendría de una copia

de compañía que tuvo de modelo todavía un texto más largo en el que se añadieron acotaciones explícitas deducidas de las implícitas, panorama que quizá se asemeje más a lo que sucedió en la realidad que el creer que Calderón revisó el texto para la imprenta, proceso durante el que habría pulido y suprimido acotaciones.

5 Vera Tassis y su tratamiento de las acotaciones

Esto me conduce también al problema de los textos teatrales editados para ser leídos. Al margen de que esta distinción pueda ser más o menos operativa, sí se suele hacer referencia a ella, aunque con perspectivas diferentes, pues mientras Florit consideraba que los textos pensados para ser leídos añadían acotaciones, Ruano entendía que, cuando un dramaturgo revisaba sus piezas con vistas a publicarlas, las suprimía y reducía, para hacer sus textos así – entiende él – más literarios.

Juan de Vera Tassis, al morir Calderón, editó 108 obras de este en nueve *partes*, interviniendo con frecuencia en el texto para corregir los que él consideraba errores o lecturas impropias del gran don Pedro.²⁴ Su intervencionismo llegó también a las acotaciones, pues en los casos en los que se conoce con cierta seguridad su texto base, puede observarse que Vera Tassis tendió a añadir bastantes, normalmente deducidas del texto literario, incluidas, por cierto, varias indicaciones de aparte, que Vera señalaba de manera bastante sistemática. Vera Tassis, pues, parece dar la razón a Florit, ya que, en su lectura de los textos de Calderón de finales del XVII, con un espíritu que podríamos quizá tildar de *preilustrado*, incluyó bastantes acotaciones, en la creencia, posiblemente, de que con ello facilitaba la lectura de los textos.

En las páginas precedentes se han mencionada de pasada algunos ejemplos, pero pueden aducirse más. Así, en lo que respecta a *La desdicha de la voz* Vera añade algunas acotaciones no presentes en impresos anteriores, como tras v. 720: *Mira por la cerradura*; v. 771: *Saca Isabel la guitarra; Abrázanse* (2055); *Deteniéndole* (2634); *Mientras Otavio está hablando, los dos están suspensos*, y *Beatriz llora* (3067-82); *Alborótanse* (3139). Todas ellas pueden deducirse del texto, como también un *Escóndese*, añadido en el siguiente texto:

24 Sobre su figura y su *modus operandi* pueden verse Cruickshank 1983 y Rodríguez-Gallego 2013.

del diálogo, pero más bien *a posteriori* (la acotación se incluye tras el verso 286, y solo en el 297 se habla de «mezclados los metales» o, en los versos 303-4, de «miro en los dos igual | desnudo el acero limpio»), razón por la cual debió Cruickshank de incorporarla a su texto en su edición crítica, aunque, curiosamente, la suprimió en la que años después publicó, sin aparato crítico, en la Biblioteca Castro. ¿Se trata de un añadido propio de Vera para aclarar la situación a sus lectores o la toma de otro texto, al igual que las otras acotaciones mencionadas?

6 Final

Un nuevo paso en esta tendencia a ajustar los textos a un determinado tiempo y lugar lo encontramos en la colección *El teatro español*, que publicó en Londres, entre 1817 y 1821, una antología de teatro español en cuatro volúmenes. El primer tomo se abre con una larga introducción, sin firma, tras la que se incluye la primera comedia, *Sancho Ortiz de las Roelas o La Estrella de Sevilla*, que aparece dividida en escenas, según los estándares decimonónicos. Esta división no afecta, sin embargo, a todas las comedias editadas en la colección (por ejemplo, *El mejor alcalde, el rey*, también en el tomo I, no la presenta), por lo que es posible que se deba a que en varios casos están siguiendo textos refundidos, como en el de *Sancho Ortiz de las Roelas*. Sin embargo, esta tendencia afecta a comedias cuyo texto no parece haberse refundido, como sucede, me parece, con *La dama duende*, en el tomo II, o con *La puente de Mantible*, en el III. Esta división en escenas se popularizaría en las ediciones de teatro clásico preparadas por Juan Eugenio Hartzenbusch para la Biblioteca de Autores Españoles (Vega García-Luengos 2008; ver también el trabajo de Lama en este volumen).

Esto nos conduce a la cuestión de en qué medida deben intervenir en los textos editados los editores modernos que se dirigen sobre todo a un público lector (gran parte del teatro clásico que editen es probable que no vuelva a subir a las tablas), sea en ediciones divulgativas, sea en ediciones críticas más pensadas para universitarios y especialistas. ¿Deben añadir acotaciones no presentes en su texto base, sea este o no un autógrafo? ¿O es preferible forzar la interpretación del texto literario y obligar a los lectores a extraer de este una serie de indicaciones, en ocasiones *a posteriori*, que son fácilmente perceptibles para el espectador ya desde la entrada en escena de los personajes? No parece haber dudas en que sí se debe subsanar la mención de las entradas y salidas de personajes, pues su omisión podría generar confusión en los lectores.²⁵ Pero no está tan claro qué hacer en otros casos.

25 Es este un aspecto que afecta más directamente al teatro del XVI, por ejemplo a los textos de Torres Naharro, con respecto a los cuales los editores modernos tienden a ser demasiado conservadores en lo referido a las acotaciones, que apenas incluyen, de acuerdo con las edi-

Morrás y Pontón resumieron el panorama de la siguiente manera (1995, 78):

A la pregunta «¿qué acotaciones hay que editar?» se le suelen dar respuestas diversas: las que pertenecen al texto escogido como base para la edición, y solo esas; las del texto base, pero también las que están presentes en otros testimonios y resultan imprescindibles; las que parezcan más adecuadas para esclarecer el sentido escénico de los versos a que acompañan, independientemente del testimonio al que pertenezcan; la suma o síntesis de la información apuntada en las diferentes ramas de transmisión del texto... La variedad de soluciones, síntoma de una falta de reflexión en torno al problema, pone de relieve la ausencia de un criterio riguroso y válido. Los interliminares, parte esencial del texto dramático, plantean una serie de interrogantes específicos al editor, quien debe enfrentarse a ellos desde una clara consciencia de los orígenes y las formas de esa especificidad.

Los mismos autores se responden, y parecen encontrar preferible pecar por exceso de acotaciones que por defecto: «Dada la falta de hábito del lector actual de comedias, parece aconsejable proporcionar el mayor número de elementos que le ayuden a imaginar la palabra encarnada visualmente» (1995, 93), aspecto en el que insisten: «la voluntad de facilitar la comprensión escénica de la obra a los lectores de hoy lleva a incluir el mayor número de acotaciones posible» (102), aunque siempre utilizando como guía las acotaciones implícitas que se deducen del diálogo: «un criterio que se nos antoja válido es el de atender a los signos escénicos contenidos en el texto de la obra» (101).²⁶

Salvando las distancias, el criterio que defienden Morrás y Pontón parece ser el mismo que aplicó en su día el tantas veces denostado Vera Tassis, quien, para facilitar la comprensión escénica de unos textos que iban a ser leídos, incorporó muchas acotaciones, aunque de acuerdo normalmente con lo que se podía deducir del diálogo. Se ajustaba con ello a la idea ya vista de Florit, y contrastaba con lo que parecía dar a entender Ruano de que los textos teatrales, al querer ser más *literarios*, tendían a suprimir acotaciones, aspecto en el que también parecían coincidir Morrás y Pontón, a pesar de la conclusión que alcanzaban en su artículo.

No parece ser este, sin embargo, el criterio que prevalece en la actualidad en las ediciones críticas de textos teatrales, cuyos editores tienden en

ciones antiguas, lo que puede generar confusión en algunos momentos sobre la presencia o ausencia de personajes en escena.

²⁶ De manera más cauta, ya Varey había indicado la necesidad de incluir acotaciones que «are sometimes indicated by the text as being necessary. [...] The golden rule is to read the text with care, and follow the indications therein. New stage directions should therefore be added with circumspection» (1985, 159).

general a mantener las acotaciones de su texto base, sea este un manuscrito de compañía, sea una parte publicada por el propio dramaturgo, sea más o menos parco en acotaciones, y solo cuando la pobreza de texto espectacular parece que puede afectar a la comprensión, se añaden algunas, como ha podido apreciarse ya en varias de las ediciones críticas basadas en los autógrafos calderonianos que se han ido comentando. En la medida de lo posible, los editores evitan caer en la que podría denominarse como ‘tentación Vera Tassis’, es decir, añadir acotaciones solo presentes en las ediciones de este sin ser demasiado intervencionistas, dado, posiblemente, el descrédito en el que fueron cayendo las ediciones de Vera a partir de diferentes trabajos publicados en la primera mitad del siglo XX (Rodríguez-Gallego 2013, 467-8). Con ello, se evitaba incluir en el texto acotaciones explícitas que parecían deducirse del diálogo entre los personajes.

Esta aparente inconsecuencia – que ediciones críticas modernas que presentan muchas y largas acotaciones convivan con otras más bien parcas en ellas, dependiendo de sus respectivos textos base – ya se daba en el siglo XVII. Así, en la *Segunda parte* calderoniana, publicada en 1637 bajo los auspicios del propio poeta, conviven textos de acotaciones escasas y lacónicas, como el ya mencionado de *El astrólogo fingido*, con otros que abundan en ellas (Rodríguez-Gallego 2010, 104, 111), como sucede con una comedia de capa y espada de características bastante similares a las del *Astrólogo*, *Hombre pobre todo es trazas* – véase, por ejemplo, una acotación como *Salen don Juan y Rodrigo, y trae puesta la cadena, y, al verle, Beatriz hace como que le pesa* (Fernández Mosquera 2007, 673), con la explicitación de informaciones que se pueden extraer del texto literario –, lo que parece indicar, partiendo de la pobreza de acotaciones observada en los autógrafos calderonianos de comedias de capa y espada, que en este caso se editaba en la *Segunda parte* un manuscrito de compañía en el que se habían añadido indicaciones extraídas del diálogo.

Solo conozco un caso en el que un editor haya decidido seguir en el texto literario un determinado texto base y, en el espectacular, otro, y es el de Ruano de la Haza en su edición de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* recogida en la de la *Verdadera quinta parte* de Calderón en la Biblioteca Castro. De la comedia se conservan tres manuscritos, dos de los cuales contienen una descripción detallada de la representación original de la comedia ante los reyes. Y dice Ruano:

Pero como estas descripciones no son de Calderón ni pueden ser consideradas típicas acotaciones teatrales de la época, me ha parecido más lógico reproducir en esta edición, a falta de otras más autorizadas, las que incluye Vera Tassis en su *Verdadera quinta parte*, pues, aunque no sean originales, al menos siguen las normas usuales para las direcciones escénicas de la época. Así pues, aunque el testimonio que utilizo como texto base es el manuscrito 9373 de la Biblioteca Nacional, las acota-

ciones están casi todas tomadas de la *Verdadera quinta parte*. Recorro también al texto editado por Vera Tassis para suplir versos ilegibles, tachados o suprimidos en el manuscrito, y para corregir algunas lecturas erróneas. Cuando el manuscrito contiene acotaciones similares pero divergentes de las de Vera Tassis, doy siempre preferencia a las manuscritas. Vera Tassis sule y completa, pero no sustituye, el testimonio de *Hado y divisa* más cercano a la representación original, que es el que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. (2010, xv-xvi)

La postura de Ruano es, desde luego, arriesgada, y, curiosamente, no coincide con la de Julio Sánchez Velo, un doctorando suyo en cuya tesis (2008) decide publicar la fiesta entera siguiendo preferentemente un manuscrito conservado en la biblioteca del Arsenal de París (2008, 123-4). Lamentablemente, en esta tesis no se recogen variantes relativas al texto espectacular, mientras que la de Ruano no es una edición crítica, lo que no permite contrastar con facilidad lo que supone aplicar este criterio del editor. Pero la decisión de Ruano de tomar de fuentes diferentes texto literario y texto espectacular no deja de ajustarse al criterio expuesto por Morrás y Pontón («el editor moderno puede actuar con una mayor independencia a la hora de fijar el texto crítico de los interliminares», 1995, 98), y tiene el interés de plantear de manera directa la cuestión de cómo deberían ser las acotaciones en un determinado tipo de edición, aspecto que no se suele destacar en las ediciones críticas.

Este trabajo ha pretendido esbozar un panorama de las acotaciones de Calderón partiendo de un breve corpus de siete comedias que coinciden en un aspecto de gran importancia: de las siete se conserva el manuscrito autógrafo del poeta. Se ha podido comparar, así, el recorrido de las acotaciones teatrales de estas comedias desde que salieron de la pluma de Calderón hasta diferentes testimonios antiguos, con algunas referencias puntuales a las ediciones críticas modernas. Con ello se intentaba mostrar si existía algún tipo de regularidad: o bien una tendencia al laconismo por parte de Calderón, suplido en testimonios posteriores con el añadido de diferentes acotaciones explícitas; o bien, al contrario, indicaciones detalladas del poeta que eran reducidas o suprimidas en la tradición posterior.

Como se ha podido comprobar, ni Calderón era regular en su práctica escritora con respecto a las acotaciones, ni lo eran los testimonios siguientes. En ocasiones Calderón era de un extremo laconismo, como en sus comedias de capa y espada, lo que llevaba a los testimonios posteriores a incorporar algunas acotaciones explícitas para facilitar la intelección del texto, pero otras veces incluía informaciones más detalladas, que con frecuencia eran recortadas o suprimidas en los siguientes testimonios. El género dramático o bien la complejidad escénica parecen estar detrás del comportamiento del poeta. En todo caso, no ha sido posible establecer una división tajante entre textos para ser leídos y textos para ser representados: ediciones antiguas

y manuscritos de compañía tienen comportamientos también variables, y solo en las ediciones de Vera Tassis se ha podido percibir una labor consciente y bastante sistemática con respecto a las acotaciones, tendente en general a la adición de indicaciones explícitas que se podían deducir del texto dialogado, con lo que Vera parecía querer facilitar la lectura de las obras. Resta aún, en suma, una ingente labor que realizar en el estudio de las acotaciones de los textos teatrales del siglo XVII.

Bibliografía

- Aichinger, Wolfram; Kroll, Simon; Rodríguez-Gallego, Fernando (eds) (2015). *Calderón de la Barca, Pedro: El secreto a voces*. Kassel: Reichenberger.
- Arellano, Ignacio; García Ruiz, Víctor (eds) (1989). *Calderón de la Barca, Pedro: El agua mansa / Guárdate del agua mansa*. Kassel: Reichenberger; Universidad de Murcia.
- Bobes Naves, María del Carmen (1991). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Calderón de la Barca, Pedro (1971). *En la vida todo es verdad y todo mentira*. Véase Cruickshank 1971.
- Calderón de la Barca, Pedro (1989). *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*. Véase Arellano, García Ruiz 1989.
- Calderón de la Barca, Pedro (1992). *El mágico prodigioso*. Véase McKendrick 1992.
- Calderón de la Barca, Pedro (2003). *La desdicha de la voz*. Véase Mason 2003.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007). *El hombre pobre todo es trazas*. Véase Fernández Mosquera 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro (2011a). *El astrólogo fingido*. Véase Rodríguez-Gallego 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro (2011b). *La selva confusa*. Véase Coenen 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro (2012). *Judas Macabeo*. Véase Rodríguez-Gallego 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro (2015). *El secreto a voces*. Véase Aichinger, Kroll, Rodríguez-Gallego 2015.
- Casariego Castiñeira, Paula (2015). «Procesos de composición en los folios autógrafos de *Cada uno para sí*». *Anuario Calderoniano*, 8, 53-70.
- Coenen, Erik (ed.) (2011). *Calderón de la Barca, Pedro: La selva confusa*. Kassel: Reichenberger.
- Cruickshank, Don William (ed.) (1971). *Calderón de la Barca, Pedro: En la vida todo es verdad y todo mentira*. London: Tamesis.
- Cruickshank, Don William (1983). «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel». Körner, Karl-Hermann; Briesemeister, Dietrich (Hrsg.), *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*. Wiesbaden: Franz Steiner, 43-57.

- Fernández Mosquera, Santiago (1996). «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana». Arellano, Ignacio; Oteiza, Blanca (eds), *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón. Rilce*, 12(2), 249-79.
- Fernández Mosquera, Santiago (ed.) (2007). «Calderón de la Barca, Pedro: *El hombre pobre todo es trazas*». *Comedias, II. Segunda parte de comedias*. Madrid: Biblioteca Castro, 651-735.
- Florit Durán, Francisco (2009). «Las acotaciones escénicas en *No hay amigo para amigo*, de Francisco de Rojas Zorrilla». Blecua, Alberto; Arellano, Ignacio; Serés, Guillermo (eds), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 175-86.
- Hermenegildo, Alfredo (1991). «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico». González del Valle, Luis T.; Baena, Julio (eds), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*. Boulder (CO): Society of Spanish and Spanish American Studies, 121-31.
- Hernando Morata, Isabel (2014). «Las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Calderón». Rodríguez Cáceres, Milagros; Marcello, Elena E.; Pedraza Jiménez, Felipe B. (eds), *La comedia española en sus manuscritos: coloquio internacional* (Parma, 17-19 de octubre de 2013). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 167-85.
- Hernando Morata, Isabel (2015). «Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón». *Criticón*, 124, 185-202.
- Kroll, Simon (2017). *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- McKendrick, Melveena (ed.) (1992). *Calderón de la Barca, Pedro: El mágico prodigioso*. A composite edition and study of the manuscript and printed versions by M. McKendrick in association with A.A. Parker. Oxford: Clarendon Press.
- Mason, T.R.A. (ed.) (2003). *Calderón de la Barca, Pedro: La desdicha de la voz*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Monzó, Clara (2017). «La actualización del texto en el escenario a través de las acotaciones. El caso de *El alcalde de Zalamea* de la CNTC (2015)». Mata Induráin, Carlos; Santa Aguilar, Sara (eds), «*Posside sapientiam*». = *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2016)* (Pamplona, 19-21 de diciembre 2016). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 169-79.
- Morrás, María; Pontón, Gonzalo (1995). «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 75-117.
- Paterson, Alan K.G. (1991). «El texto original, ¿realidad o ensueño? Un caso típico: *El pintor de su deshonra* de Calderón». García Lorenzo, Luciano;

- Varey, J.E. (eds), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis, 285-94.
- Presotto, Marco (2009). «Los autógrafos de Lope y las partes: un balance provisional». Blecua, Alberto; Arellano, Ignacio; Serés, Guillermo (eds), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 423-40.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2010). «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*». *Criticón*, 108, 99-114.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) (2011). *Calderón de la Barca, Pedro: El astrólogo fingido*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) (2012). *Calderón de la Barca, Pedro: Judas Macabeo*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2013). «La labor editorial de Vera Tassis». *Revista de Literatura*, 75(150), 463-93.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) (2015). «Vega, Lope de: *La corona merecida*». López Martínez, José Enrique (coord.), *Comedias. Parte XIV*, vol. 1. Madrid: Gredos, 583-829.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2017). «*El gran príncipe de Fez*, de Calderón: del autógrafo a la *Cuarta parte*». *Criticón*, 130, 127-55.
- Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.) (en prensa). *Matos Fragoso, Juan de; Cáncer, Jerónimo de; Moreto, Agustín: La adúltera penitente*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- Ruano de la Haza, José María (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Ruano de la Haza, José María (2010). «Introducción». Ruano de la Haza, José María (ed.), *Pedro Calderón de la Barca: Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*. Madrid: Biblioteca Castro, ix-xxxvii.
- Sánchez Velo, Julio (2008). *Una fiesta palaciega de finales del siglo XVII: "Hado y divisa de Leonido y de Marfisa", de Pedro Calderón de la Barca* [tesis de doctorado]. Ottawa: University of Ottawa. DOI 10.20381/ruor-13001.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra; Universidad de Murcia.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2015). «Hagiografía y censura en el teatro clásico». *Revista de Literatura*, 77(153), 47-73.
- Valbuena Briones, Ángel (1969). «El gran príncipe de Fez. Nota preliminar». Valbuena Briones, Ángel (ed.), *Dramas. Tomo 1 de Calderón de la Barca, Pedro: Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1363-4.
- Valdés, Ramón (ed.) (2005). «Vega, Lope de: *La batalla del honor*». Pineda, Victoria; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. 1. Lleida: Milenio, 65-292.
- Varey, John E. (1985). «Staging and Stage Directions». Casa, Frank P.; McGaha, Michael D. (eds), *Editing the 'Comedia'*. Ann Arbor: University of Michigan, 146-61. Michigan Romance Studies.

Vega García-Luengos, Germán (2008). «La restauración del teatro clásico». Amores, Montserrat (ed.), *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806/2006*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 123-97.

Wilson, Edward M. [1959] (1973). «The Text of Calderón's *La púrpura de la rosa*». Cruickshank, Don W.; Varey, John E. (eds), *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*. Vol. 1 of *Calderón de la Barca, Pedro: Comedias*. London: Tamesis, 161-82.