

Textos, *performances* y dilemas ecdóticos

Luigi Giuliani

Universidad de Extremadura

A diferencia de lo que sucede con el editor de una novela o de un poema, el editor de una obra teatral debe abordar una serie de cuestiones previas que tienen que ver con la misma definición y naturaleza del objeto sobre el que aplica su trabajo. En principio, lo que solemos llamar una obra teatral (una tragedia, una comedia, un auto...) es un evento que se desarrolló en el pasado, en un espacio y un tiempo determinados, en unas condiciones irrepetibles, representada por unos actores y delante de un público que nunca más volverán a verse las caras. En cuanto evento, el teatro es efímero. Lo que queda tras él son nuestros recuerdos y los materiales que sirvieron para realizar la presentación: el decorado, los trajes de escena y unos cuantos papeles que sirvieron para llevar a cabo la representación. Esos papeles, que son el soporte de textos formados por signos lingüísticos -y a veces por signos icónicos, con dibujos o gráficos- difieren en cuanto a su estructura, contenido y funciones: cuadernos de dirección, apuntes para el decorado o la iluminación, partes de actor, distintas versiones y reescrituras del guión, que pueden responder a cambios introducidos en distintas representaciones, etc. Estos textos derivan todos del "texto" del autor, o por lo menos se relacionan con él indirectamente.¹

El "texto del autor": he aquí el objeto que tradicionalmente se ha considerado como el centro de las atenciones de los editores. El texto teatral tiene algunas características peculiares. En primer lugar, está pensado en función de la representación: su estructura, su disposición en la página, la diferenciación entre partes dialogadas y acotaciones, responden a criterios que deben hacer posible su "ejecución" en el escenario. Y sin embargo, es notorio que la relación entre textos y representación no es la de una mera traducción. El texto sí está presente durante la representación, en la medida en que los actores recitan el diálogo y ejecutan los movimientos indicados en las acotaciones, pero la representación contiene mucho más que el texto. Es más, la

representación, con su materialidad, debe rellenar los enormes huecos, las áreas de lo "no dicho" que el texto, en cuanto formado por signos lingüísticos, contiene. El texto, fijo y durable, y la representación, efímera, constituyen las dos vertientes de lo que llamamos teatro, son – parafraseando una célebre definición de Saussure –, las dos caras de una misma hoja: no podemos separarlas so pena de hacer desaparecer la hoja misma.

Y sin embargo, hasta fechas relativamente recientes la historia del teatro se ha construido y presentado como una historia del texto, una historia logocéntrica, realizada por escritores y no por actores, dirigida a lectores y no a espectadores. Esta idea que entroniza al texto identificándolo con el teatro *tout court* arranca de posturas ideológicas y culturales que derivan de la *Poética* de Aristóteles, y se acompaña de una praxis de la lectura de los textos teatrales en cuanto objetos literarios, praxis que se consolidará en la Edad Moderna y que llevará incluso a alterar las pautas de la escritura dramática por parte de los autores.²

Ahora bien, el editor crítico de teatro debe tener en cuenta la mencionada dicotomía texto/representación y el consiguiente doble estatus del texto -orientado a la *performance* y objeto literario para la lectura- a la hora de enjuiciar los materiales con los que trabaja. En el caso del llamado teatro del Siglo de Oro español -tal como sucede, por otra parte, con el teatro europeo de los siglos XVI y XVII-, la tipología de los testimonios textuales que nos han llegado refleja esta situación, en un momento en que el gran éxito de los espectáculos teatrales provocaría también una notable producción de textos para la escena. Tales textos, que a menudo eran viejos guiones representados durante años y por lo tanto no aprovechables ya comercialmente en los teatros, terminarían alimentando un mercado de manuscritos para lectores y luego llegarían a la imprenta por iniciativa de impresores y editores. Para poder comprender mejor el resto de esta exposición, será oportuno aquí recordar brevemente el proceso de producción, difusión y uso de los textos teatrales en el Siglo de Oro. Tras recibir un encargo por parte de la compañía, el dramaturgo redactaba una comedia que se adaptaba a las características de la compañía misma y de las condiciones previstas para la representación (número, características físicas y habilidades técnicas de los actores, recursos técnicos del teatro, etc.). Tras preparar un borrador en prosa, el dramaturgo redactaba la comedia en un total de tres cuadernos de 8 hojas (16 páginas), un cuaderno

por cada acto. Una copia en limpio – el "original" – era lo que se vendía al "autor de comedias" (es notorio que así se llamaban en España los directores de las compañías). El original se guardaba en la caja fuerte de la compañía. De él se sacaban copias parciales, que contenían sólo la parte de texto que debía memorizar cada actor. Se trata de los llamados "papeles de actor", redactados por el copista de la compañía, sobre los que trabajaban los comediantes en sus ensayos.³ Cuando por múltiples razones -ligadas habitualmente a las exigencias de las nuevas representaciones-, había que modificar el texto de la obra, el "autor de comedias" introducía los cambios bien en el original, bien en copias sacadas de él. Los cambios más frecuentes consistían en supresiones, que se marcaban en el papel por medio de las llamadas "jaulas" que enmarcaban las partes que había que suprimir, pero también había añadidos y refundiciones de tipología muy variada. Así, representación tras representación, el texto llegaba a alterarse de manera incluso notable. Al cabo de unos 6 u 8 años, cuando ya la compañía había viajado por toda la península y la comedia había sido representada en todo el circuito teatral, el texto dejaba de tener valor comercial y podía simplemente tirarse.

Sin embargo, paralelamente al éxito de los espectáculos teatrales, se iba formando un público de lectores que recogía y copiaba ávidamente aquellos viejos guiones. Tenemos testimonios de la presencia de esos manuscritos no sólo en las bibliotecas privadas sino también en los estantes de las librerías. Desde los primeros años del siglo XVII, también los tipógrafos empezaron a recoger manuscritos teatrales para imprimirlos. Se crearon entonces géneros editoriales para la comedia impresa, las llamadas *Partes de Comedias* y más tarde las *Sueltas*, que compitieron con los manuscritos en el mercado librario. A partir de la década de los veinte del siglo XVII, también los dramaturgos, que hasta entonces habían escrito sólo para los escenarios, empezaron a tomar el control del mercado y a editar sus propias comedias. Los dramaturgos, que ya no poseían sus viejos textos al haberlos vendido a los comediantes muchos años antes, empezaron a recuperar aquellos viejos manuscritos, a revisarlos y a publicarlos impresos, saciando así el hambre de lectura del público y sacando una última ganancia. El autor paradigmático para todo este proceso es sin duda Lope de Vega, el genio que tras dominar con sus comedias el mercado de los espectáculos teatrales, ahora también se hallaba en el centro de la explotación comercial del teatro para la lectura.

El proceso de producción, transmisión y uso del texto teatral (bien en el escenario, bien en la lectura) que acabamos de describir genera, pues, una precisa tipología de documentos. En el caso de las más de cuatrocientas comedias que nos han llegado de Lope de Vega, los testimonios con los que puede contar el editor pueden catalogarse en manuscritos (autógrafos, apógrafos, de *autor de comedias*, destinados a la lectura, copias de impresos) e impresos (*Partes de comedias y sueltas*).⁴

Manuscritos autógrafos

Si bien en números relativos sólo afectan al diez por ciento de las comedias conservadas, no son pocos los autógrafos teatrales de Lope que han llegado hasta nuestros días: 44 comedias compuestas entre 1593 y 1634 (es decir, prácticamente a lo largo de toda la vida literaria del autor). Los autógrafos, que se reparten por doce bibliotecas europeas y estadounidenses, han sido estudiados y catalogados recientemente por Marco Presotto, profesor de la Universidad de Venecia Ca' Foscari y miembro del equipo de investigación Prolope de la Universidad Autónoma de Barcelona.⁵

El interés de los autógrafos para la fijación del texto es obvio: constituyen sin duda el testimonio más autorizado para llevar a cabo la edición, aunque, como veremos, en más de un caso se plantean dilemas sobre la conveniencia de conceder mayor crédito al texto impreso, supuesto depositario de la última voluntad de Lope.

Los autógrafos conservados no son, en ningún caso, borradores, y apenas conservan huellas del proceso de redacción; resultan, pues, de escasísima utilidad para el desarrollo de una crítica genética. Se trata de copias de puño y letra de Lope dispuestas para su venta y –lo que es más importante– para el uso de la compañía que las adquiere. Son de gran valor para conocer las circunstancias de difusión de las obras, pues incorporan, además de la fecha de redacción, la distribución de los papeles (lo que permite identificar a la compañía), presentan versos enjaulados y recogen las sucesivas licencias y censuras de que fue objeto la

obra. Así, el autógrafo goza también de un perfil de documento oficial en el que quedan inscritas las circunstancias de su vida comercial.

Los apógrafos

Junto a los autógrafos, hay que señalar la importancia que tienen los apógrafos, copias manuscritas realizadas a partir de aquéllos. En los casos en que conservamos ambos testimonios, el apógrafo carece, en principio, de relevancia textual, pero su análisis resulta muy útil para calibrar el grado de fidelidad al texto y el tipo de errores e intervenciones que realiza el copista; esa información puede emplearse con provecho ante un apógrafo del mismo copista cuyo modelo se haya perdido.

El conjunto más nutrido de apógrafos teatrales lopeveguescos es el copiado por Ignacio de Gálvez, archivero del duque de Sessa, quien en 1762 transcribió treinta y dos autógrafos de Lope; hoy sólo conocemos el paradero de veinticuatro de esas copias. En los siete casos en que contamos con la compulsión del autógrafo, podemos constatar que Gálvez era un copista extraordinariamente fiel. Apenas interfieren en su tarea el interés por regularizar una lengua anticuada a mediados del siglo XVIII y algunos rasgos dialectales. Además de la copia del texto dramático, Gálvez se preocupó por reproducir el aspecto material de su modelo: el título de la comedia, la fecha y el lugar de composición (o el lugar en que ocurre la acción), la disposición del conjunto del texto, los versos enjaulados y, sobre todo, las licencias y censuras.⁶

Manuscritos de *autor de comedias*

En el caso de los demás manuscritos, la tipología se reduce, en lo esencial, a dos posibilidades: los de *autor de comedias* (o copia de éstos) y los derivados de impresos. Las divergencias textuales entre el manuscrito de *autor* y la tradición impresa suelen ser significativas; no nos enfrentamos aquí sólo a un proceso de mera transmisión por copia, con su tipología de errores mecánicos, sino también a intervenciones deliberadas que responden a las cambiantes circunstancias de la vida en escena de los textos. Con todo, la mayoría de las veces es posible remontarse a un arquetipo, estableciendo el texto a partir de la consideración de

las ramas del *stemma*, como sucede, por ejemplo, con las comedias de la *Parte primera* que cuentan con manuscrito. Para las cuatro primeras *Partes*, tan sólo en el caso de *La bella malmaridada* el texto impreso (en la *Parte segunda*) es radicalmente distinto del del manuscrito Gálvez; descartada la posibilidad de que se trate de una obra con dos redacciones, hay que atribuir al impreso el carácter de refundición, lo que ni le resta interés ni desaconseja su edición en apéndice.

Entre los fondos manuscritos de Lope, son de gran interés, por su número y calidad, los que provienen de la colección teatral del conde de Gondomar, hoy custodiados en la Real Biblioteca de Madrid. Se trata de obras del primer Lope (algunas de ellas presentes en la *Parte primera*: *El molino*, *El hijo de Reduán*, *Los donaires de Matico*, *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *La amistad pagada*), en copias bastante tempranas (probablemente de finales del siglo XVI), que pueden presentar acusadas divergencias con las versiones impresas, que no verían la luz hasta algunos años después. Aunque la reunión de estos testimonios en una misma sede pueda acreditar un origen común, es necesario proceder a una evaluación detallada de cada testimonio con independencia de los demás, puesto que el origen de sus modelos remite a la azarosa vida de las compañías y puede ser muy diverso.⁷

Manuscritos copias de impresos

La segunda categoría de testimonios manuscritos es la que copia de un impreso conocido, y se corresponde, pues, con una fase posterior, mucho más generalizada, en la difusión de los textos. Es obligación del editor proceder a la colocación completa del testimonio para determinar su exacta filiación y calibrar su valor textual. Aun en estos casos, no son infrecuentes las conjeturas de cierto interés, que el editor debe tener en cuenta a la hora de fijar el texto, ya sea para seguirlas, ya porque señalan los lugares conflictivos, insatisfactorios, del texto al que se enfrenta. Es destacable, por su magnitud, la colección de la Biblioteca Palatina de Parma, que además de un número importante de *Partes* y de *suestras*, recoge 124 manuscritos de comedias de Lope, en gran parte derivados de impresos.⁸

Los impresos: las *Partes de comedias*

Frente a la vida efímera del manuscrito, el impreso teatral puede dar la impresión de aspirar a una conservación más duradera del texto. En realidad, como he dicho, en el caso de los textos de la comedia nueva, los engranajes de la industria editorial del Siglo de Oro tardaron bastante –hasta los primeros años del s. XVII- en ponerse en marcha. Pero cuando finalmente los editores y tipógrafos españoles empezaron a rescatar guiones teatrales para su impresión, crearon un género editorial original que fue el principal canal de transmisión de la inmensa mayoría de los textos teatrales barrocos: la *Parte de comedias*, colección de doce comedias, que a veces contenía también loas y entremeses. La *Parte* fue el género editorial príncipe del teatro impreso del s. XVII, hasta su sustitución a finales de ese mismo siglo por la *suelta*.⁹

Ahora bien, Lope es el protagonista absoluto de la difusión del teatro impreso del primer tercio del siglo XVII: las *Partes* de Lope copan completamente el mercado: piénsese en que cuando en 1627 salió la *Parte primera* de Tirso de Molina, ya habían salido veinte *Partes* de Lope, que habían ofrecido al público de lectores un total de 220 piezas. Son muy pocas las publicaciones teatrales que no contienen textos de Lope (la miscelánea *Doce comedias de autores valencianos* (1608), las *Obras* de Virués (1609), las *Ocho comedias y entremeses* de Cervantes (1615).¹⁰

Sin embargo, es sólo en 1617, a partir de la *Parte novena*, y ante la proliferación de *Partes* no autorizadas, cuando Lope decide tomar parte directa en la publicación de sus comedias.¹¹ Ello implica que para las *Partes* de I a VIII el editor crítico moderno debe tener en cuenta las condiciones concretas que rodeaban tanto la formación de cada *Parte* (conjeturas sobre la procedencia de los manuscritos que utilizaron los tipógrafos), el diferente grado de “autorización” de los textos (vigilados o no por su autor), los avatares del proceso de impresión que podían condicionar la presentación del texto (cortes, modificaciones, errores, censuras), como las características formales de los impresos que pueden inducir a consideraciones generales sobre el receptor (el público de los lectores frente al de los espectadores).

Impresos: las *Sueltas*

Las *sueltas* (ediciones de una sola comedia en cuadernillos de pocos pliegos) suelen tener menor importancia para la fijación del texto crítico. Para su preparación, los tipógrafos acostumbraban a derivar su texto del de alguna *Parte*, recortándolo a menudo para que cupiera en el limitado espacio a su disposición. Sin embargo, en algún caso se puede encontrar en ellas alguna conjetura que enmienda satisfactoriamente lecciones incorrectas de su modelo.

La metodología del grupo Prolope

A la hora de emprender la edición crítica de la obra dramática de Lope de Vega, el grupo Prolope, fundado en 1989 en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigido por Alberto Blecua y Guillermo Serés, tuvo que tener en cuenta la situación textual que acabamos de describir. En principio, el grupo trabaja aplicando una metodología de tipo neolachmanniano, es decir con el objetivo principal de restaurar el texto original de la manera más cercana posible a como salió de la pluma del dramaturgo, y para ello aplicamos el método de análisis de los errores de los testimonios establecido en sus líneas generales por Karl Lachmann.

El método en sí puede ser discutido y cuestionado, y en la tradición ecdótica de los textos dramáticos de hecho hay quienes han preferido emplear otros instrumentos, como el principio del *bon manuscrit* de Bédier o el llamado cálculo de las variantes en la estela de Dom Quentin. Pero el argumento que se emplea más a menudo contra la aplicación del método lachmanniano en la edición de textos dramáticos es que en este caso la transmisión produce no sólo errores, sino cambios intencionados debidos a la naturaleza performativa del texto: muchos testimonios presentan no sólo un único estado determinado de la transmisión textual de la comedia, sino que reflejan una representación determinada del texto en el escenario.

Creemos que una aplicación prudente y no mecánica de las herramientas metodológicas neolachmannianas, a través del uso de lo que se solía llamar *iudicium*, puede producir resultados satisfactorios y proporcionar nuevas perspectivas sobre el texto. El problema se suele presentar normalmente en las ramas altas de la transmisión, cuando se enfrentan manuscritos e impresos.

Pero la doble naturaleza del teatro, nos proporciona también otro dilema: en cuanto objeto literario, el texto teatral también es un texto destinado a la lectura. ¿Cómo reflejar en nuestro trabajo, tanto en la metodología como en los objetivos y resultados esta tensión histórica entre texto y representación? ¿Cómo dar razón de la sedimentación de las distintas *performances* y lecturas?

Una de las novedades de nuestro trabajo editorial sobre el teatro del Siglo de Oro consiste en el haber conjugado la fijación del texto con el del estudio del documento, es decir, cruzando los datos y los principios de dos disciplinas como la crítica textual y la bibliografía material. Me explicaré.

Al principio surgió la idea de publicar todas las comedias de Lope una por una en libros separados, siguiendo el orden cronológico de composición de las obras, desde la primera comedia conocida de Lope (*Los hechos de Garcilaso*, 1579) hasta la última (*Las bazarrias de Belisa*, 1635). Pero la gran mayoría de las comedias de Lope ha sido transmitidas en las *Partes*, y el trabajar individualmente en cada comedia nos hubiera conducido a repetir doce veces el mismo análisis textual, el de de cada *Parte*. Además, puesto que en principio partíamos de la hipótesis razonable de que las doce comedias de cada *Parte* se habían transmitido en bloque, y por lo tanto tenían un *stemma* idéntico, decidimos concentrar nuestros esfuerzos en editar las *Partes* una por una. De esta manera se consiguen ventajas importantes: a) como es sabido, los errores separativos son difíciles de encontrar en textos breves; al ampliar el radio de acción de los tres mil versos de una comedia a los treinta y seis mil de toda la *Parte*, aumentaba también el grado de fiabilidad de nuestros análisis stemmáticos; b) al trabajar conjuntamente las doce comedias, podíamos usar los datos del análisis textual para estudiar la *Parte* en cuanto documento. A su vez, la información sobre los códigos bibliográficos de la *Parte* podía iluminar puntos oscuros de la transmisión textual.

Parte primera

De esta manera descubrimos que cada *Parte* constituía un caso especial, con una historia editorial y unas peculiaridades textuales que no podían generalizarse y extenderse al resto de la producción impresa. Como muestra de ello, ilustraré

brevemente las características de las primeras seis *Partes* que se han publicado hasta ahora. La *Parte primera* cuenta con diez ediciones entre 1604 y 1626. La colocación de los testimonios puso de manifiesto que todos dependen de la *princeps* zaragozana, y que la segunda edición (Valladolid, 1604) genera una nutrida descendencia de seis impresiones. También se pudo constatar, entre otras cosas, que la portada de Valladolid, 1609, encubre en realidad dos impresiones (que no emisiones o estados) sucesivas; que la primera de esas dos ediciones vallisoletanas se compuso a partir de sendos ejemplares de Valladolid, 1604, y Valladolid, 1605; que la edición de Zaragoza, 1626, aunque depende de la rama vallisoletana para el texto de las comedias, incluye un prólogo que no está presente en éstas y que sólo se halla en la *princeps* y en sus descendientes directos. El texto que debe seguirse es el del *princeps*, aunque la segunda edición tiene varias conjeturas felices que deben elevarse al texto crítico. La existencia de testimonios manuscritos paralelos para algunas de las comedias pone de relieve que el texto que transmiten los impresos ha sido objeto de manipulaciones, en algunos casos profundas, por parte de los responsables de las compañías teatrales.¹²

Parte segunda

La *Segunda parte de doce comedias compuestas por Lope de Vega* constituye, desde su título, la manifestación del inicio de una tradición editorial. La nueva entrega de comedias se imprime por vez primera en Madrid en 1609; a ella seguirán cinco ediciones más cuya filiación no plantea problemas, a excepción del último testimonio, Madrid 1612: el estudio de las variantes demuestra que esta impresión ocupa un lugar privilegiado para la fijación del texto. No es imposible, así, que el taller madrileño tuviera a su alcance una copia del modelo manuscrito de la *princeps*. El texto crítico de la *Segunda parte*, en consecuencia, debe fijarse a partir del testimonio menos antiguo.¹³

Parte tercera

A pesar del notable éxito editorial de las dos primeras *Partes* de Lope, sólo en 1612 apareció el tercer volumen de la serie. Como estudió Jaime Moll, la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* es una colección peculiar por varias razones: porque contiene sólo tres comedias de Lope, por su

impresión particularmente descuidada, y, sobre todo, por tratarse de una falsificación. De hecho, contrariamente a lo que reza su portada, no fue impresa en Barcelona por Sebastián de Cormellas, sino en Sevilla por Gabriel Ramos Bejarano. Los textos que transmite presentan un grado de corrupción mayor al de las comedias de otras *Partes*, como queda patente en el caso de *La noche toledana*, para la que disponemos de dos manuscritos de ramas altas que permiten mejorar *ope codicum* el texto del impreso. En cambio, en las otras dos comedias de Lope (*Las mudanzas de fortuna* y *El santo negro Rosambuco*), el editor crítico se ve obligado a intervenir con cierta frecuencia enmendando por conjetura.¹⁴

Parte cuarta

En mejores condiciones nos han llegado los textos de la *Parte cuarta*, impresa en Madrid en 1614 por Miguel Serrano de Vargas a costa de Miguel de Siles. Sus doce comedias proceden del repertorio del *autor* Gaspar de Porres, director de una de las compañías más prestigiosas de la época y amigo personal de Lope. Por el hecho de que el mismo Porres es quien pidió la licencia de impresión y de que poseemos el borrador autógrafo de Lope del “Prólogo a los lectores” que en la *Parte* aparece como anónimo, se ha sospechado que el dramaturgo pudiera haber vigilado personalmente el proceso de impresión del libro, revisando la corrección de pruebas o incluso proporcionando a la imprenta textos más autorizados. En realidad, probablemente Lope se limitó a dar su visto bueno a la publicación, aunque no interviniera directamente en la preparación de los textos para la imprenta. De hecho, en la *Parte cuarta* no se encuentran variantes de estado relevantes, y si se compara el texto del impreso con el de los autógrafos o de los apógrafos de Gálvez se observa que no hubo ningún intento de restaurar el texto original del dramaturgo.¹⁵

Partes quinta y sexta

La historia editorial de las *Partes* de Lope empieza a complicarse notablemente con la entrada en escena de Francisco de Ávila, un mercader de paños de Madrid, quien -como muchos otros aficionados al teatro- se dedica a recopilar manuscritos dramáticos y -a partir de 1615- también a publicarlos. Así en otoño de 1615 vieron la luz dos nuevas colecciones de comedias: en Alcalá de Henares salió la *Quinta parte* de Lope,

que en realidad contenía sólo una comedia del Fénix,¹⁶ y en Madrid, la *Parte sexta*, a costa del librero Miguel de Siles en la imprenta de la viuda de Alonso Martín. Esta sexta entrega de las *Partes* nos plantea problemas ecdóticos inéditos derivado de su peculiar historia editorial.¹⁷ Tras una segunda edición barcelonesa d 1616, la *Parte* se volvió a publicar por tercera vez en Madrid en el mismo año, otra vez a costa de Miguel de Siles, pero esta vez en la imprenta de Juan de la Cuesta. Siles y de la Cuesta no se limitaron a reimprimir la primera edición sino que utilizaron nuevos manuscritos para componer *ex-novo* las primeras cuatro comedias del volumen (todas ellas pertenecientes al repertorio de la compañía de Alonso de Riquelme) y para corregir las restantes sobre un ejemplar de la primera edición. Además, en la tercera edición el orden de las doce comedias resulta alterado posiblemente debido al complejo trabajo de corrección e impresión del volumen. Toda la operación se debió de realizar por lo menos con el conocimiento de Lope, puesto que tanto Siles como Riquelme eran amigos del poeta, al que vieron repetidamente en Madrid durante los meses que duraron los trabajos de impresión, según consta por el epistolario del Fénix. Como consecuencia de todo ello, el editor crítico deberá editar el texto de la tercera edición en el caso de las primeras cuatro comedias, y, en el caso de las restantes comedias, tener en cuenta que la tercera edición contiene lecciones *meliores*, pero también reproduce errores de la primera que habrá que enmendar por conjetura.

Criterios de edición y aparato

Además de establecer el *stemma* y la historia editorial de cada *Parte* y comedia, tuvimos que elaborar unos criterios de edición que resolvieran el problema de las oscilaciones gráficas y fonéticas del español del Siglo de Oro. Tras años de pruebas y discusiones, decidimos modernizar las grafías que no afectaban al sistema fonológico de la época, elaborando unos criterios muy detallados que no puedo ni siquiera resumir aquí, pero que se pueden consultar en nuestra página web (prolope.uab.es).

Otra cuestión importante era la preparación del aparato crítico. Al principio pensamos en la posibilidad de dividir el aparato en diferentes niveles: una zona superior para las adiaforas y las enmiendas del editor, un nivel medio para los errores separativos y conjuntivos que demostraban la filiación de los testimonios, y un nivel inferior para las llamadas "variantes lingüísticas" (es decir, para las oscilaciones fonéticas o morfológicas que no afectaban ni al significado ni a la métrica de las lecciones) y para

las erratas. Sin embargo, ante las dificultades técnicas y el riesgo de "cargar" demasiado la página, decidimos crear un apéndice de variantes lingüísticas detrás de cada comedia, y de colocar las erratas, divididas según los pliegos de cada impreso, al final de cada *Parte*.

Las adiaforas, los errores y las enmiendas se contienen, pues, en un único aparato a pie de página. En este caso decidimos no proceder con la *eliminatio codicum descriptorum*, es decir, la eliminación del aparato de los errores de las ramas bajas del *stemma*, eliminación que constituye una de las fase clásicas del método de Lachmann. De esta manera, las lecciones del aparato quedan como parte de la historia del texto, testimoniando distintos actos de lectura (o de representación) y presentando los errores y las enmiendas de copistas y editores del pasado. El aparato crítico no debe ser considerado como una acumulación de escorias producidas por los hombres y el tiempo, sino que debe ser leído en su relación dialéctica con el texto crítico.

La edición crítica de una obra teatral del Siglo de Oro plantea, como hemos visto, una serie de problemas a los que el grupo Prolope ha intentado ofrecer respuestas. Algunos de estos problemas son de orden general y dependen de la naturaleza misma del teatro en cuanto *performance* y texto literario, otros derivan de las particularidades de la producción, transmisión y uso del texto teatral en la España de hace cuatro siglos. Nuestras respuestas a estas cuestiones pueden ser debatidas – y creo que es lo que vamos a hacer aquí y ahora – pero se ofrecen siempre desde el convencimiento de que toda edición es -siempre y sobre todo – una propuesta de trabajo.

- ¹ Voy a aclarar brevemente que el contexto teórico en que me muevo en mi concepción del teatro como evento espectacular, es el de la semiótica que remite, entre otros, a T. Kowzan, *Literatura y espectáculo*, (1970), Madrid, Taurus, 1992; M. De Marinis, *Semiotica testuale del teatro*, Bompiani, Milano, 1982. Para la relación texto/representación A. Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1977.
- ² Sobre el prejuicio antiespectacular aristotélico véase M. De Marinis, "Aristotele teorico dello spettacolo" en AA. VV., *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 17-19 aprile 1989, Costa & Nolan, Genova, 1991.
- ³ Sobre este punto señalo el reciente estudio de D. Vaccari, *I "papeles de actor" della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, introduzione di F. Antonucci, Alinea, Firenze, 2006.
- ⁴ Para una introducción general al proceso de producción y transmisión del texto teatral en el Siglo de Oro y los problemas que plantea al editor, véase F. P. Casa y M. D. McGaha (eds.), *Editing the "Comedia"*, Michigan Romance Studies, Ann Arbor, 1985.
- ⁵ M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- ⁶ S. Iriso, "Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega" en *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 99-144.
- ⁷ S. Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini Editori, Pisa, 1989.
- ⁸ A. Restori, *Una collezione di Commedie di Lope Carpio*, Tipografia Francesco Vigo, Livorno, 1891.
- ⁹ Véase M. G. Profeti, *La collezione "Diferentes autores"*, Reichenberger, Kassel, 1988.
- ¹⁰ Para un panorama más amplio del mercado del teatro impreso a principios del s. XVII, véase L. Giuliani, "La Tercera Parte, historia editorial" en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona, 2002, pp. 11-49.
- ¹¹ Entre la abundante bibliografía sobre la espinosa cuestión de los planes editoriales de Lope para con sus comedias, véase las posiciones no siempre coincidentes de M. G. Profeti, "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega", en, Idem, *Nell'officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1999, pp. 11-44; V. Dixon, "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias", en *Anuario Lope de Vega II*(1996), pp. 45-63; L. Giuliani, "El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*", en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*, Milenio-UAB, Lérida-Barcelona, 2004, pp. 123-136.
- ¹² P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, "Introducción" en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona, 1997, vol. I, pp. 11-35.
- ¹³ S. Iriso Ariz y J. E. Laplana Gil, "La Segunda Parte: historia editorial" en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona, 1998, vol. 1, pp. 11-48.
- ¹⁴ L. Giuliani, "La Tercera Parte: historia editorial", *op. cit.*
- ¹⁵ L. Giuliani, "La Cuarta Parte: historia editorial" en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona, 2002, vol. 1, pp. 7-30.
- ¹⁶ M.-F. Déodat-Kessedjian y E. Garnier, "La Quinta parte: historia editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona, 2004, pp. 5-27.
- ¹⁷ L. Giuliani y V. Pineda, "La Sexta Parte: historia editorial" en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona, 2005, vol. 1, pp. 7-53.