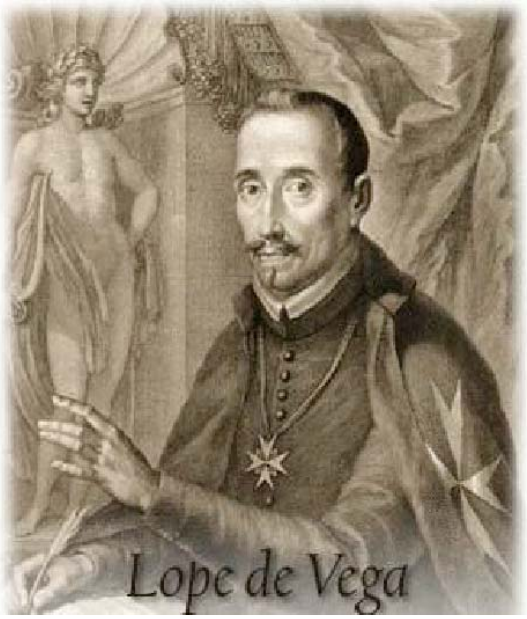

LAS ACOTACIONES EN *LO FINGIDO VERDADERO* DE LOPE DE VEGA

Manuel Pascua Mejía.

Las acotaciones en *Lo Fingido Verdadero*

Reflexión previa

Es claro que el análisis de un único texto no puede ser suficiente para sentar las bases de una posible tipología de las didascalias de Lope, que es de lo que tratará principalmente este análisis. Esperamos, sin embargo, poder apuntar una vía argumental que, con otra profundidad y extensión, ayuden a conformar una tipología completa de las acotaciones en el teatro de Lope.

Durante el proceso intentaremos, con humildad pero con valor, establecer una sistematización de las acotaciones teatrales en Lo Fingido Verdadero[1]. Nuestra esperanza es encontrar una línea de jerarquización y clasificación de las didascalias[2] que

[1] Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero,* edición crítica de Maria Teresa Cattaneo, Bulzoni editore, Roma 1992. En adelante, citaremos la obra como LFV.

[2] En algunos autores, hemos encontrado también el término *interliminar* como sinónimo de didascalia y acotación. Sin embargo, no habiendo entendido este analista algunas de las definiciones, particularmente las que definen a la interliminar como inclusora de *todos los elementos tipográficos o icónicos que no forman parte del texto literario, pero que se ubican en su seno* (María Morrás y Gonzalo Pontón, "Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de comedias de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2000). Según esto, debería entenderse como interliminar incluso el pie de imprenta o los sellos y firmas del expediente de censura o la división en actos y escenas o cuadros cuando fuera pertinente. A los efectos de este análisis, el termino,

pueda tener un sentido operativo sobre cómo eran realmente las representaciones de la época y para ello el presente trabajo se plantea como un primer peldaño.

Nuestro intento ha tenido en cuenta, aunque no siempre, los razonamientos de otros estudiosos del teatro áureo sobre esta materia. Hemos de decir al respecto que las tipologías a las que hemos podido tener acceso presentaban dos problemas fundamentales para este analista: o bien estaban hechas para distinguir, entre manuscritos de una misma obra, las acotaciones del poeta de las del autor de comedias u otros posibles *acotadores*, o bien eran divisiones más o menos simples, apenas esbozos de posibles tipologías, que sirvieron de refuerzo argumental en otras materias teatrales alejadas de nuestro interés. Son, pues, interés de este trabajo las indicaciones al y del texto[3] que actúan sobre la representación; es decir, aquí focalizaremos en la *utilidad*, no en la autoría de la acotación. Desafortunadamente, no hemos encontrado ninguna tipología de la acotación desarrollada en profundidad –aunque ello solo habla de nuestra ignorancia y no de su inexistencia- con la que poder cotejar nuestros datos y conclusiones.

Somos conscientes de que la envergadura de un trabajo que intente sistematizar de forma clara, científica y útil las acotaciones teatrales de Lope, supera en gran medida las ambiciones y posibilidades, muchísimo más modestas, de éste. Pero no es motivo suficiente para que no lo intentemos, antes al contrario, nos gustaría creer que en el mayor o menor acierto de este trabajo estará el necesario acicate para una investigación más profunda que permita solventar los problemas que aquí quedarán desgraciadamente sin resolver. Es decir, entendemos nuestro trabajo como una biopsia filológica: extraído un ápice del tejido teatral de Lope vamos a intentar ver qué hay allí. Si la prueba sirve a los biólogos para detectar el cáncer, malo será que no le sirva a este filólogo para detectar una clasificación plausible.

Lope es para muchos el más grande comediógrafo de su tiempo y un gran conocedor de lo que el público esperaba del teatro en general y de él en particular.

---

así descrito, no resulta adecuado porque entendemos las acotaciones como indicadoras de *algo* que tendrá incidencia directa sobre la representación, cosa que no vemos clara en los expedientes de censura, por poner el ejemplo más extremado, ni siquiera en aquellos expedientes que dictan un permiso de representación si se cambia tal o cual escena, se elimina este o aquel diálogo o se aclara uno u otro elemento poco moral o amoral a juicio del censor. Por supuesto que este tipo de limitaciones afecta a la representación, pero no las tendremos en cuenta por una razón de mucho peso: su esencia no es mejorar las *condiciones de representación* para una óptima comprensión de la acción dramática, como es el caso de las acotaciones en sentido amplio; su esencia es meramente coyuntural y busca una determinada manera de interpretar el texto con fines políticos o religiosos, vale decir extradramáticos.

[3] Vid infra: La unitariedad del texto manejado.

Intentaremos demostrar que para el poeta toda la comedia debía articularse de una precisa y determinada manera para poder sorprender y *dar gusto* al público. Nos prevaldremos de los versos del Arte Nuevo de Hacer Comedias (ANHC) y los cotejaremos con los de LFV para ver cómo era, si no todo, sí al menos una parte, del andamiaje de esta comedia.

Criterios metodológicos

El problema de la autoría de las acotaciones

Como bien explican María Morrás y Gonzalo Pontón[4], tanto los impresores como los *autores* de comedia intervenían en el texto del poeta, y si los unos lo hacían por cuestiones editoriales y comerciales, los otros lo hacían para mejor cuadrar el texto a las circunstancias específicas de su compañía o del espacio escénico en que se había de representar. Incluso si así lo consideraba necesario, el autor de comedias podía cambiar las indicaciones escénicas para resolver las posibles incongruencias, entre lo que el público vería y oiría.

Más explícito y didáctico, el profesor José María Ruano de la Haza[5] detalla la cuestión y explica que los manuscritos más numerosos son los copiados por los autores de comedias, los apuntadores y los actores para alguna representación determinada. Incluso considera materia de análisis los *memoriones* o manuscritos copiados por asistentes a la representación que memorizaban el texto y luego lo transcribían, aunque con poco tino y mucha invención. Asumiendo sus ideas, a efectos de la investigación filológica, nos *basta con que haya sido copiada o compuesta en el siglo XVII.*[6]

Dejando aparte los memoriones, por su falta de memoria (El mismo Lope los desprecia en el prólogo a *La Arcadia*, en la *Parte trecena de comedias* (1620): *[...] unos hombres que viven de hurtar a los Autores las comedias, diciendo que las toman de memoria solo de oírlas [...] porque yo he hecho diligencia para saber de uno de ellos, llamado el de la gran memoria, si era verdad que la tenía; y he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates e ignorancias [...] y que siendo de tan corto ingenio, ha de ser disparates lo añadido*

[4] María Morrás y Gonzalo Pontón, op. cit.
[5] José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Ed. Castalia, Madrid, 2000, cap. 3.
[6] Ruano de la Haza, op. cit. p. 46

[...]"[7]), es claro que los cambios introducidos en el texto del poeta por el autor de comedias se perpetuarían en las ediciones que de ellos se derivaren, teniendo estas versiones una mayor presencia de acotaciones que los textos originales. Pero esto es muy lógico: en general, el poeta daba las indicaciones escénicas básicas y dejaba los detalles al autor de comedias que los anotaba en las copias que preparaba para la representación.

No podremos, por tanto, estar seguros de la autoría cierta[8] de muchas de las acotaciones que vayamos encontrando a lo largo del texto porque pueden ser el resultado de las indicaciones que poeta y autor consideraron oportunas. Sin embargo, en nuestro trabajo las acotaciones son estudiadas atendiendo a su naturaleza, su objetivo funcional o su receptor; es decir, comprendidas en el marco de su utilidad directa en la representación real y analizadas *una vez ya existen* y tienen una misión que cumplir.

Unitariedad del texto

Tanto el autor de comedias como el poeta tienen un mismo objetivo que podríamos denominar como *representación óptima.* Ésta podría definirse como la mejor representación que pudiera obtenerse teniendo en cuenta todas las posibles limitantes. En este contexto, entenderemos *limitantes* como aquellos elementos que afectan a la esfera del autor de comedias o a la del poeta *limitándoles* su capacidad de acción. Así, el lugar de representación limita las posibilidades del autor o el contexto histórico de la peripecia teatral limita al poeta. Es decir, no entenderemos el texto como una edición sobre [Lo Fingido Verdadero] texto *ideal*, sino más bien como un *plan maestro* de una representación real y concreta: la que se planificó atendiendo al cuadro de actores de la compañía, al espacio escénico asignado o al presupuesto disponible. Nuestro texto, pues, es asumido como el mejor proyecto dramático posible, la *representación óptima,* que para tales condiciones se pudo conseguir.

Limitantes del autor de comedias

Un ejemplo: el autor de comedias podía enfrentarse con una obra que se hiciera famosa algún tiempo atrás. Cuando la giraban, el empresario se encontraba con distintos espacios escénicos, o se le ponía enfermo algún actor, o se dañaba parte del vestuario, o

[7] Marcelino Menéndez Pelayo, *Lope de Vega (La Pastoral de Jacinto; Belardo el Furioso; La Arcadia; La Selva sin Amor; Adonis y Venus* y *Las Mujeres sin Nombre)*, Atlas Ediciones, Madrid, 1965, p. 120
[8] Para mayor información sobre el problema de la autoría de las acotaciones, véase María Morrás y Gonzalo Pontón, op. cit. pp. 4 - 12

robaban el atrezo o los decorados o el utillaje..., y el empresario actuaba sobre los versos y la *mise en scene* para solventar las carencias o problemas.

Para el poeta y para el autor de comedias, no había más teatro que el que se representaba. Lo demás eran materiales maleables, unos más que otros[9], sobre los que se actuaba cuando era necesario. Lo importante, pues, era la obra en escena. El autor encontraba generalmente limitaciones a la representación en los apartados de vestuario, atrezo, decorados, cuadro de actores o espacio escénico. Es claro que cada uno de estos apartados puede suponer al autor tener que decidir modificaciones al texto, pero su objetivo es hacer comprensible la representación, mejorarla de acuerdo a los elementos disponibles; casi podríamos hablar de *proactividad* del autor de comedias con los objetivos del poeta.

Limitantes del Poeta

Todas las referidas al acto creativo y al plan creativo del poeta cuando decide acometer un determinado argumento. Para el poeta la obra no se verá completada hasta que caiga el telón la primera vez que se represente y éste es también un elemento a tener en cuenta porque el poeta compondrá su obra buscando el mayor gusto posible del público de aquella específica primera vez.

El poeta sitúa la acción dramática en el tiempo literario de la peripecia que se propone *contar*. Dispone los personajes y urde la trama. Pero sabe o supone que sus palabras serán representadas en un lugar determinado: una plaza, un corral de comedias, la sala de una gran casa, etc. Incluso puede saber qué determinada compañía la representará y hasta puede conocer las cualidades artísticas de sus componentes. Y todo esto lo tendrá en cuenta a la hora de escribir su comedia. El poeta se pondrá en los zapatos de sus personajes, se pondrá en los zapatos de los actores que los habrán de representar, se pondrá en los zapatos del público, se pondrá en los zapatos del censor y se pondrá en los zapatos del empresario. Su objetivo es la *comedia óptima*, la mejor comedia posible. El resultado será un texto que se compone de dos discursos que se van entrelazando: uno dialógico y otro didascálico.

[9] Es claro que la versificación del texto era un freno para el autor de comedias, que debía saber versificar para *meter mano* en el texto, como también lo era, para los intentos de añadido posteriores a la aprobación, la cédula de censura que autorizaba la obra y que obligaba a representarla en *las específicas* condiciones en que se aprobaba. A pesar de esto, también hubo quienes cambiaron las especificaciones de los censores o versificaron sobre el texto del poeta, como Antonio Escamilla, famoso actor y comediógrafo del XVII, que alargó un diálogo entre el gracioso Hernando –interpretado probablemente por el mismo- y la graciosa Juana en *Cada uno para sí* de Calderón.

Es decir, el poeta concibe la obra en su totalidad y el discurso didascálico procura ser un pespunte que una la *representación ideal* imaginada por el autor con la representación real. Recorriendo el camino inverso, entendemos el texto del que partimos como el vestigio arqueológico de una representación, de una determinada y precisa representación, la *representación óptima* que buscaron el poeta y el autor. Esa tarde se representó *Lo fingido verdadero*, pero un concretísimo LFV, el que recoge el texto que hemos manejado para este trabajo.

El resultado es nuestro *texto único*, es decir, unitario en cuanto a su funcionalidad –ser la fotografía de una representación- y unitario en cuanto a las indicaciones que en él se recogen –los discursos dialógico y didascálico- entendidos como apuntes para la escenificación o la interpretación real. De esta suerte, las indicaciones a los actores, al autor de comedias, al guardarropas o al utilero pueden aparecer tanto en las acotaciones por antonomasia, esto es, las no dialógicas, como en el propio texto versificado o dialógico. A los efectos del presente estudio, y con el riesgo de no acertar con la terminología adecuada, hemos denominado a ambas categorías con el genérico de *acotaciones* y con los apellidos de extradialógicas e intradialógicas.

Lo fingido verdadero

> Por argumento, la tragedia tiene
> la historia y la comedia el *fingimiento.*
> (ANHC, Vs. 111 y 112)

Dilogías: del léxico a la caracterización de los personajes

La concatenación dilógica[10] marcará toda la comedia y es un elemento material de construcción sobre el que pivotará toda la acción. Lope moldeará el espacio de ambigüedad generado por la utilización de términos contrarios en el discurso dialógico como un punto de partida que irá amplificando con otros elementos no verbales y que culminará con la profesión de fe (verdad suprema en una concepción cristiana de la vida) de Ginés, un actor cuyo oficio es el fingimiento (la mentira), en mitad de una representación bufa (dilogía autorreferente, si se me permite la cursilería). En otras palabras, se trata de ir construyendo poco a poco el andamio que soporte la solución del caso en las últimas escenas, y para ello todos los materiales –entendido el término en un

[10] Es posible que en este capítulo encontremos los términos *dilógico/dilogía* cercanos a los términos *dialógico/dialogía.*

sentido amplio: vestuario, atrezo, maestría de los actores, caracteres de los personajes, el público, etc.- son utilizables. Lope irá construyendo la comedia amplificando y ramificando las dilogías y sus juegos en todos los materiales a su alcance. No sé si llegamos a explicarlo con claridad. Veamos un ejemplo de este *sistema dilógico integral*.

Dice Lope:

> [...] harán grave una parte, otra ridícula,
> que aquesta variedad deleita mucho.
> (ANCH vs. 177 y 178)

En el segundo acto de LFV, Ginés y Marcela están representando a Rufino y Fabia respectivamente. Rufino le está dando a Fabia sus quejas de amante despechado porque Fabia ama a Octavio. A Rufino lo interpreta Ginés, enamorado en esta realidad de Marcela, la actriz que interpreta a Fabia y que, efectivamente, está enamorada del actor que interpreta a Octavio y que también se llama Octavio, lo que, después de (Rufino{Ginés}) haberla llamado Marcela en vez de Fabia, permite al personaje actriz dudar de si Ginés está representando a Rufino o le habla de veras. Esto crea una cierta tensión ya que deben hablar en voz baja y, aunque no hay *acotación extradialógica* al respecto, nuestra afirmación se afianza cuando, hacia el final del paso, Maximiano, uno de los (meta)espectadores, lo aclara. Pero lo que nos interesa destacar aquí es el juego dilógico ya que, inadvertidamente, los personajes representados trocan sus papeles con la vida de los actores y Lope lo muestra, sutilmente al principio, claramente después, con el intercambio de nombres, pero no de papeles. Veámoslo:

> GINES/RUFINO:
> No lo creas, que en tu vida
> fuiste, Fabia, aborrecida;
> todos te tienen amor,
> y lo que va de matar
> a morir, has de entender
> que hay de amada a aborrecer,
> y de aborrecida a amar;
> mas pongamos en razón
> la causa por que me dejas.
> MARCELA/FABIA:
> Si me importaran tus quejas,

te diera satisfacción.
GINES/RUFINO:
¿Tan resuelta vives, Fabia,
de tratarme con rigor,
y no agradecer mi amor?
MARCELA/FABIA:
Quien desengaña, no agravia.
GINES(Rufino):
Bien sé, ***Marcela***[11]**,** que nace
el hacerme aqueste agravio
de que quieres bien a *Octavio*;
Octavio te satisface,
Octavio te agrada, ingrata;
por él me dejas a mí
MARCELA(Fabia):
Ginés, *¿representas?*
GINES(Rufino)::
Sí,
mi pena a quien mal me trata.
MARCELA(Fabia)::
¿Cómo me llamas Marcela,
si soy Fabia?
GINES(Rufino)::
Por hablarte
de veras, por obligarte
a que tu desdén se duela
de aqueste mi loco amor.
MARCELA(Fabia)::
¿Qué tengo que responder?
GINES(Rufino)::
Con saberlo agradecer
me responderás mejor.
MARCELA(Fabia)::
Esto no está en la comedia,
mira que el César nos mira.
(Vs. 1.631 – 1.663)
[...]
MAXIMIANO:
Sospecho que se han turbado,

[11] Las cursivas son nuestras.

que hablando a solas están.
LÉNTULO:
Con mirarte, olvidarán,
señor, lo más estudiado.
DIOCLECIANO:
Más pienso que es artificio
deste gran representante,
porque turbarse un amante
fue siempre el mayor indicio.
(Vs. 1.674 – 1.681)

Lope resuelve el malentendido haciendo que Diocleciano crea que se trata de parte de la representación, del buen oficio de Ginés. El público sabe la verdad, pero las palabras de Diocleciano no son *dramáticamente inocentes* ya que son el antecedente claro sobre el que se sostendrá el final del acto en el que el emperador acabará, efectivamente, creyendo que es tal la maestría de Ginés que ha conseguido arrastrarlo hasta hacerle hacer de representante:

DIOCLECIANO:
¿Es esto representar
y a la invención convenible,
o quieres mostrar, Ginés,
que con burlas semejantes
nos haces representantes?
(Vs. 2.042 – 2.046)
Y más adelante,
De la burla estoy contento,
y pues he representado
mi figura en vuestra historia,
no es razón que el tesorero
os pague.
(Vs. 2.066 – 2.070)

Las dilogías, pues, y el juego creativo al que Lope las somete, se encuentran en la esencia misma de la comedia; en el andamiaje de su construcción y a partir de tal juego la comedia crece, mantiene en vilo y *sorprende* en sus escenas finales.

Tal es nuestra propuesta y creemos que ya desde el propio título se apunta a este propósito preconcebido por el poeta. Veamos algún ejemplo del uso dilógico de los materiales en la caracterización de los personajes:

Pagano/Cristiano: el personaje de Ginés es un actor pagano reputado por interpretar con excelencia varios tipos, entre ellos la mofa de un cristiano a punto de perecer sin haber recibido bautismo.

LÉNTULO:
Pues todo es nada, por Marte,
cuanto miras, que moviendo
las piedras, hace Ginés
en este amante, respecto
de verle hacer un cristiano,
destos que a Cristo siguiendo
y dejando a nuestros dioses,
sacrificio y sacros fuegos,
a su bautismo se aplican,
porque es con tanto denuedo,
con tal fuerza de razones
que te dejara suspenso.
(vs. 1.963 – 1.974)

El público potencial sabe que Ginés será al final San Ginés, lo que solucionará la dilogía pagano/bautizado. Pero hasta entonces, esta dilogía existe y comporta un campo de ambigüedad reforzado por la propia profesión del futuro converso.

Esclavo/Emperador: Diocleciano es emperador de Roma y es hijo de un esclavo liberto.

DIOCLECIANO:
[...] Tente, mano; ¿dónde vas?
Mira que nadie te abona [...]
que soy hijo de un esclavo;
pero que lo intente sobra
para ganar fama eterna; [...]
(Vs. 907 – 911)

Labradora/Amante imperial: Camila es una labradora que alcanza a ser la amante de Diocleciano.

> CAMILA:
> ¿Te acuerdas de aquellos días
> que triste en Asia soldado
> de Aurelio, cuando acosado
> de el hambre me pedías
> el pan, señor, que mil veces
> me prometiste pagar
> en viéndote en el lugar
> donde ahora resplandeces?
> [...]
> Pido que me des lugar
> que pueda salir y entrar,
> sin que nadie me lo impida,
> en tu aposento imperial
> y donde quiera que estés.
> (Vs. 1.141 – 1.148 y 1.178 – 1.182)

Actor/Público: Diocleciano, Camila, Patricio y Maximiano son personajes de LFV, pero son (meta)espectadores de los pasos de Ginés.

> CAMILA:
> Ya tienes la comedia prevenida.
> DIOCLECIANO:
> Pues di, Camila, que lo está el oído
> para escuchar la imagen de la vida.
> Sentaos y den principio.
> MAXIMIANO:
> Alguno cante.
> PATRICIO:
> Este Ginés es gran representante.
> (Vs. 1.462 – 1.465)

Esta dilogía es particularmente eficaz y ayuda a crear el ambiente de espejos que nace de la esencia misma del personaje retratado: un actor, alguien capaz de transmutar su propio ser en otros diversos. En el cuadro escénico que principian los versos

anteriores, el público contempla a unos actores que hacen de espectadores de una comedia protagonizada por un personaje, Ginés, de profesión actor, que se dispone a interpretar a uno de sus personajes. Pero esto es la ficción representada, y el espectador lo sabe. Igual que espejos enfrentados que reproducen infinitamente la imagen que fijan, el juego de Lope es fascinante para el espectador que, más acá de cualquier reflexión, es consciente de ser un espectador que ve a unos actores que *se creen* público de otra comedia e ignoran que todos ellos, (meta)público y (meta)comedia, son elementos de la gran comedia que él, el verdadero espectador, está contemplando. Es el tópico del teatro del mundo, de la vida como representación, del fingimiento de lo verdadero llevado hasta el interior mismo del espectador. Si este analista hubiera estado allí, habría mirado hacia atrás por ver si también uno estaba siendo parte del espectáculo que otro estuviera contemplando.

Actor/Personaje: Ginés es un personaje que hace de actor, alguien con tantas personalidades al menos como personajes lleva en su repertorio. Lope nos muestra a Ginés en la tarea de componer el personaje y el público entiende que la representación del actor preparando su papel es fiel trasunto del oficio real del actor, es decir que lo que se finge –la preparación de un personaje- es lo verdadero –el modo en que se debe, o se debería, preparar un actor-.

GINÉS:
Ahora bien: bueno será
pensar en esta figura
que al César gusto le da;
ver un cristiano procura
que firme en su ley está.
¿Cómo haré yo que parezca
que soy el mismo cristiano
cuando al tormento me ofrezca?
¿Con qué acción, que rostro y mano
en que alabanza merezca?
(vs. 2.414 – 2.423)

En el tercer acto encontraremos otra dilogía destacable, una compañía teatral *a lo divino*, la compañía celestial y otra a *lo diabólico,* la compañía del demonio.

GINÉS:
Después que tengo otro autor
represento a lo divino, [...]
(Vs. 2.986 y 2.987)
GINÉS:
Era de *la compañía*
del demonio, aunque arrogante,
tan cruel representante,
que por imitar a Dios,
erró el papel, que en los dos
es el saber muy distante:
ahora mi compañía
es de Jesús, donde hay Padre [...]
(Vs. 2.994 – 3.001)

La presencia, pues, de elementos contrarios y de dilogías va más allá del artificio léxico, aunque de él nace y gracias a él adquiere sentido, baña la misma psicología de los personajes y empuja al público en una dirección.

Otros elementos dilógicos

Los primeros 306 versos de LFV nos han mostrado la muerte del César Aurelio Caro, fulminado por un rayo, y nos hemos enterado de que tiene dos hijos, Carino y Numeriano, émulos de Caín y Abel. También nos hemos enterado de los deseos de Diocleciano de ser emperador y de la profecía que le hace Camila. Hemos asistido a un principio de vértigo, con efectos especiales incluidos[12], y nos hemos enterado de que hay dos herederos y un tercer pretendiente al trono. Ahora aparecemos en Roma, con Carino.

CELIO:
¿Luego tu piensas que reinas
Con mayor estimación?
La diferencia sabida,
es que les dura hora y media

[12] Nos referimos al rayo que fulmina a Aurelio, tanto si es pintado en un lienzo y el trueno simulado con piedras y el relámpago con polvo de barniz –no hay indicación de ello en las acotaciones- cuanto si se utilizaron los artilugios de Navarro, autor de comedias, nacido en Toledo y citado por Cervantes en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses,* que se publica en 1615, cinco años anterior al texto que manejamos, y del que dice *"[Navarro] inventó [...] truenos y relámpagos [...]; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora."* Cito la edición crítica que de los *Entremeses* cervantinos hace Nicolás Spadaccina, ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 92

su comedia, y tu comedia
te dura toda la vida.
Tú representas también,
mas estás de rey vestido
hasta la muerte, que ha sido
sombra del fin.
(Vs. 361 – 370)

Es una vez más el tema del teatro del mundo[13], sin embargo Lope utiliza para sus propios fines estructurales el tópico barroco que, en este caso, resulta muy adecuado para trenzar la historia de Ginés. Desde el verso 306, Lope irá introduciendo el primer gran elemento estratégico sobre el que se asienta la acción: el fingimiento. Los personajes en escena van disfrazados. Dice la didascalia *salga Carino, en Roma, en hábito de noche, con dos músicos, y Celio, criado, y Rosarda, en hábito de hombre.* Sí, Rosarda en hábito de hombre.

Dice Lope:

Las damas no desdigan de su nombre.
Y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
(ANHC, Vs. 280 – 283)

Pasean, pues, disfrazados y por Roma, Carino y sus amigos. Y vienen hablando de gentes del teatro:

ROSARDA:
Si ella daba pareceres,
No te espantes.
CELIO:
Las mujeres
de aquellos representantes
tienen buenos pareceres
(Vs. 352 – 355)

[13] "[...] il discorso sul teatro, l'equazione tradizionale vita=teatro, si insinua nella serrata dinámica degli accadimenti con la scena ambientata a Roma [...]", Maria Teresa Cattaneo, op. cit. p 10

Las razones de Celio, pues, no eran más que un paso algo más atrevido en una conversación en la que podían tener cabida; y el disfraz de Carino rebaja el grado de impertinencia de la comparación de Celio. Lope ya nos ha puesto frente a gentes que van disfrazadas, que fingen ser otros, por tanto, y que hablan del teatro de la vida. Carino dirá luego:

> CARINO:
> ¿Qué muerte ni estar vestido
> de Rey? Yo soy el romano
> César, señor soberano,
> que no emperador fingido.
> No es esto representar,
> como este que vive aquí;
> Rey, Señor, César nací,
> para imperar y reinar.
> Cuando sale a hacer Ginés
> un rey en una tragedia,
> reinará por hora y media
> y no lo será después.
> (Vs. 391 – 402)

Da lo mismo que Carino *crea ser* César o que solo *represente* el papel durante más tiempo del que un actor en escena podría hacerlo. El público entiende el parlamento de Celio y entiende la aprensión del César ante tan intranquilizadoras palabras.

Dice Lope:

> Siempre el hablar equívoco ha tenido
> y aquella incertidumbre anfibológica
> gran lugar en el vulgo, porque piensa
> que él solo entiende lo que el otro dice.
> (ANHC, Vs. 323 – 326)

Conocimiento popular de la historia

La leyenda

Lope se sirve de la historia de San Ginés, de quien poco se sabe. La crítica histórica da por aceptable la leyenda de que fue un actor de cierta fama y que fue reconocido en su tiempo por la perfección con que representaba ciertos caracteres, entre ellos la mofa de un cristiano a punto de morir sin bautizar. En una representación con

gente muy principal, Ginés se convierte y es condenado a morir decapitado, probablemente en el 303, bajo las persecuciones de Diocleciano. Desde entonces es el santo patrón de actores y músicos. Una historia muy apetecible para una comedia a lo divino[14] que Lope aprovecha con maestría.

Construir una historia de la que se conoce el final

Dice Lope:

> Dividido en dos partes el asunto,
> ponga la conexión desde el principio
> hasta que va ya declinando el paso;
> pero la solución no la permita
> hasta que llegue la postrera escena;
> porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
> vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
> al que esperó tres horas cara a cara;
> que no hay más que saber en qué para.
> (ANCH vs. 231 – 239)

La pregunta, pues, es si *el vulgo* conocía la historia de San Ginés antes de asistir a la representación. No es en absoluto descartable que así fuera si tenemos en cuenta la España de la época, católica y amante del teatro. La iglesia católica siempre ha creído en el poder benéfico del ejemplo de los santos y mártires. *Las Vidas de Santos* recogen muchos martirologios y la historia de Ginés no es menos extraordinaria que la parrilla de San Lorenzo o el asaeteamiento de San Sebastián, ampliamente conocidas aún hoy. Por otra parte, el auge del teatro y su presencia en la vida de gentes de toda condición, hacen muy posible que la historia de san Ginés, patrón de los actores, fuera conocida. Finalmente, abunda la presencia de *gineses* en el teatro del siglo de Oro lo que podría indicar que era un nombre de varón habitual en la época.

Dice Lope:

> [...] yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
> con lo que se consigue es lo más justo.
> (ANHC, vs. 209 – 210)

[14] En la dedicatoria de LFV al padre Gabriel Téllez, Lope escribe: *"[...] Algunas historias divinas he visto de V: P:, en este género de poesía, [...] y con la afición que desta correspondencia nace, [...] quedé cuidadoso de ofrecerle alguna [...]"*

Entendemos ese *con lo que se consigue* como un *todo lo que es útil para dar gusto al vulgo es susceptible de ser utilizado a tal fin*. Se trata de deleitar al público. Lope se las ingeniará para convertir el conocimiento popular del martirologio en el primer juego de espejos y ambigüedades con que nos tendrá en vilo hasta la última escena. *Lo fingido verdadero,* el título, es un resumen que satisface la necesidad casi natural del espectador de hacerse una idea del todo desde algo tan pequeño como eso. Y cumple con creces: el título hace referencia a la actuación de Ginés –lo fingido- y a su conversión –lo verdadero-. Pero también se adscribe al tópico del teatro del mundo, de la vida como representación desde el que nos llevará a ver otros fingimientos: el amor que Fabia, interpretada por Marcela, siente por Octavio, interpretado por Octavio y de quien está realmente enamorada Marcela, o la correría nocturna de Carino, disfrazado *en hábito de noche*, y en la que perderá la vida, o el ángel que sale a decir su papel cuando ese paso ya se ha interpretado con anterioridad, pero por un ángel divino. Aquí nada es lo que parece ya desde el primer acto y con este juego de reflejos Lope salvará un gran problema: que el final de la historia era ampliamente conocido.

La técnica de *semina spargere*

Recordemos los versos del Arte Nuevo que hemos citado más arriba. En ellos Lope nos dice que mantener la tensión hasta el último momento es fundamental, pero también indica que todo ha de prepararse desde el primer momento.

H. Lausberg[15], al tratar del drama, encuentra dos grados de complicación en la acción, la *acción sencilla* y la *acción compleja.* La diferencia entre una y otra, sigo al profesor Lausberg, la encontramos en la *metabasis* o elemento provocador de un gran cambio –de la dicha a la desdicha, de la desdicha a la dicha- que contiene elementos de *peripecia* y elementos de *anagnórisis.*

Si la *metabasis* tiene su explicación desde el progreso y desarrollo de la acción, estamos ante una acción sencilla. Por el contrario, si la *metabasis* se produce subitáneamente –*metabolé*- y es inesperada para todos, estamos ante una acción compleja.

En LFV, lo subitáneo es la conversión de Ginés en escena y la forma, bastante cómica en sus prolegómenos, con que tan trascendente hecho se produce. Durante esta escena, no es claro si realmente se ha convertido Ginés o si continúa representando su

[15] Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria,* ed. Gredos, Madrid, 1983.

papel con una osadía peligrosa. Sin embargo, este efecto desconcertante no puede aparecer en la obra *ex nihilo,* sino que debe tener antecedentes, puntos de apoyo aparecidos en un momento anterior.

Tomemos como referente la Retórica por un momento. La *narratio probabilis*, entendida como una de las virtudes de la *narratio* en el discurso retórico[16], tenía como principal fundamento el ir preparando la *probatio*, parte esencial de la *argumentatio.* La razón fundamental era de tipo estructural, arquitectónico, del discurso: había que ir preparando al auditorio para el momento de la verdad, la *probatio.*

Se trataba de ir entibando la *narratio probabilis*, situando estratégicamente elementos de apoyo que luego retomaría el orador, con más fuerza, en la *probatio,* pero que ya eran en cierta manera familiares para el auditorio. Este proceso era conocido como *semina spargere*. Acuñada por Quintiliano, la expresión es clara por sí misma y refleja con acierto la forma en que el orador va articulando la *probatio*, sembrando semillas, tal vez mejor, esparciendo semillas ya desde un momento anterior, en la *narratio probabilis.*

Análogamente, en la acción teatral compleja lo inesperado de la *metabolé* no aparece sin haber esparcido por la acción anterior los elementos de apoyo suficientes para que, cuando llegue lo inesperado, no se pierda la unidad de acción. De alguna manera, conociendo explícitamente la técnica retórica o no, los poetas del siglo de oro, Lope incluido, se prevalían de este sistema para mantener en vilo a su público:

> Dividido en dos partes el asunto,
> ponga la conexión desde el principio
> hasta que va ya declinando el paso;
> pero la solución no la permita
> hasta que llegue la postrera escena; [...]
> (Vs. 231 – 235)

Es exactamente lo que Lope nos describe en estos versos de su Arte Nuevo y a nuestro juicio, quizás entusiásticamente, nos parece que ya desde el principio, en el propio título, encontramos esta conexión.

El Plano de construcción

En resumen, Lope se decide por una comedia a lo divino, tiene una buena historia y su genio quiere aprovecharla. Mientras la planifica, ve las posibilidades

[16] Quintiliano, *Praeparationes,* 4, 2, 57, citado por H. Lausberg en op. cit., I, p. 284 (§ 324)

técnicas de un personaje actor para solventar el problema del mantenimiento de la tensión hasta la última escena. El tópico del teatro de la vida, recreado aquí con maestría, así como las tramas intermedias –el amor no correspondido de Ginés, la amenaza constante de que se desate la cólera del césar o las historias de Camila la Labradora y Diocleciano- mantienen al espectador pendiente de la escena. Mediante un esquema dilógico que está presente a varios niveles –léxico, metafórico y caracterológico[17]-, el poeta va trabando el armazón de la comedia y consigue interesar al espectador que, mientras se pregunta en qué parará todo aquello, deja de acordarse del final de Ginés, que ya conoce.

Hacia una tipología de las acotaciones

Entenderemos por acotación cualquier indicación del texto que suponga un aviso a los actores, al autor de comedias, al utilero o al guardarropa. Muchas veces, estas indicaciones las hace el poeta o el autor de manera explícita incluyendo una nota fuera del diálogo teatral. Pero en similar número de ocasiones[18] encontraremos en el propio texto versificado indicaciones de las mismas índole e intención y que, de no seguirse como se especifica, la acción pierde parte o todo su sentido. Un ejemplo:

> CARINO:
> Bravamente nos fatigas
> con hablar a la española.
> (Vs. 318 y 319)

No hay ninguna acotación extradialógica que nos indique que Celio deba hablar *a la española*, pero es claro que alguna entonación lexicalizada, con valor sígnico propio, debió utilizar Celio en los versos inmediatamente precedentes para que la tacha de Carino tuviera sentido. Así, pues, acotación es cualquier indicación de las materias ya referidas y su primera clasificación es extradialógicas e intradialógicas.

[17] Léxico: /*no me nombres más por mi nombre/* (v. 456); /*dásela* [una cadena con el retrato de Carino]*, y será Ginés/ representante* [actor versus comisionado] *imperial.*
Metafórico: *No ser, Lucinda, tus bellas/ niñas formalmente estrellas,/ bien puede ser;/ pero que en su claridad/ no tengan cierta deidad,/ no puede ser./ Que su boca celestial/ no sea el mismo coral,/ bien puede ser;/ mas que no esceda la rosa/ en ser roja y olorosa,/ no puede ser [y vs. sigs.]* Vs. 1.588-1.599.
Caracterológico: los ya citados de Ginés, actor converso y Diocleciano, emperador esclavo.
[18] En el análisis hemos encontrado 78 acotaciones didascálicas y 81 referencias en el texto poético susceptibles de ser consideradas como acotaciones.

Acotaciones extradialógicas

Son las acotaciones por antonomasia, las que aparecen fuera del poema, fuera del discurso dialogado.

Sale Ginés. (453/454)[19]

Las acotaciones tienen como objetivo aclarar algún punto de la acción o hacer algo patente al público o indicar una determinada manera de hacer o decir algo o hacer notar que tal o cual utillaje o decorado o efecto es necesario. Además, las acotaciones extradialógicas no son perceptibles por el público, pero buscan provocar una reacción o una sensación o una deducción en él. Es decir, el poeta escribe las acotaciones para que alguien haga algo cuyo resultado recaerá sobre el público. Atendiendo, pues, al sujeto sobre el que supuestamente recaen, a quien se dirige el autor de la acotación, las podemos dividir en:

Acotaciones extradialógicas al Personaje/Actor

En este apartado se incluyen todas las acotaciones que indican una manera de representar o la presencia de algún elemento de importancia que el actor debe manejar, en sentido amplio, para la mejor comprensión de su parte de la acción. Las más comunes son las que indican las entradas y salidas del espacio escénico. Es una práctica generalmente aceptada, asimilar a éstas cualquier acotación que indique movimiento sobre el escenario:

Sube Ginés donde está el ángel. (2.711/2.712)

Otras veces, la didascalia se refiere a un gesto determinado que se espera que el actor haga o a una manera precisa de actuar físicamente, con el cuerpo:

[...] y él [Aurelio Caro] caiga al suelo, como que le hubiese dado el rayo [...] (252/253)

En ocasiones, las acotaciones comportan una señal auditiva, bien sea un acento, un deje o una entonación de la voz, bien sea algún sonido:

Una voz, dentro. (2.486/2.487)

Estas acotaciones, dirigidas a los actores podemos dividirlas en:

Kinésicas

Como ya hemos apuntado, es una práctica común entender como kinésicas todas las acotaciones que impliquen movimiento de los actores, bien para salir al espacio

[19] Indicamos la localización de las acotaciones extradialógicas con dos números consecutivos separados por una barra inclinada. Esto indica que la acotación se encuentra entre ambos versos. Elegimos esta forma de indicarlas para que sea consistente con la indicación, en versos, de las acotaciones intradialógicas.

escénico, bien para moverse por él, bien para entrarse. Sin embargo, y a pesar de mantener la denominación, nos parece que las acotaciones que indican movimiento de actores por el espacio escénico pretenden un *determinado* efecto que depende, en gran medida, de la manera en que el actor realice el movimiento indicado. Entenderemos, por tanto, como kinésicas las acotaciones que indican entradas o salidas a los actores y como gestuales todas aquellas que, a través de un movimiento del actor, se indica o sugiere una manera de representar. Veamos algunos ejemplos:

a) Vase Camila. (160/161)

b) Sale Diocleciano, soldado. (24/25)

c) Entra Camila, labradora, con una cesta de panecillos. (80/81)

d) Sale Apro, suegro de Numeriano. (263/264)

Es fácil ver que hay diferentes grados de información en cada una de estas acotaciones. Así, la primera solamente indica la salida de escena de un personaje, pero en la segunda ya hay un dato referencial: el personaje es un soldado, romano en este caso. La acotación c) nos indica la llegada a escena de una labradora –indicación de vestuario, entre otras cosas- que lleva una cesta con panecillos –indicación de atrezo y, al tiempo, indicación de gestualidad, como veremos más adelante-. La d) es la más misteriosa de todas: la primera vez que aparece este personaje, la didascalia indica que es *suegro de Numeriano*. Ambos parientes mantienen un diálogo ante el cadáver de Aurelio Caro, padre de Numeriano, y oímos como por dos veces (Vs. 267 y 277) Apro le llama *hijo*, pero considerando que se trata de una persona de edad e investida de *auctoritas*, tampoco resultaría extraño. Así, pues, salvo esos dos "hijo", no hay señal alguna que indique que Apro es el suegro de Numeriano, cosa que no se sabrá públicamente hasta 412 versos después, en el verso 675, *(Sev.:) tú vendrás a tener yerno que [...]* A nuestro parecer, pues, la acotación va dirigida tanto al autor de comedia cuanto al actor o actores que interpretan la escena. Así, a Apro le indicaría un cierto grado de confianza y a Numeriano tal vez le sugiriera un afecto específico, el del yerno por el suegro.[20]

Las acotaciones kinésicas, a su vez, son susceptibles de *determinación o indeterminación*. Así, una acotación que indique un movimiento genérico *(Éntrense [...]* 192/193) es **indeterminada***;* mientras que si la acotación indica específicamente el tipo

[20] Otra acotación de este tipo la encontramos en 1.351/1.352*, Sale Pinabelo, representante de figuras de criados*, donde la referencia tampoco parece tener sentido sobre la acción, salvo que llevara algún atuendo o adorno emblemático con valor sígnico muy claro para el público.

de movimiento o la localización de su inicio o final *(Vaya saliendo de arriba [...]* 2.765/2.766), entenderemos que se trata de una acotación **determinada.**

A su vez, estas últimas dos familias las hemos subdividido, atendiendo al criterio de a quien o quienes afecta la acción, en:

a) singulares (afectan a un solo actor), y a su vez se pueden subdividir en *puras* o *amplificadas*. Las primeras, **puras**, son aquellas de indicación mononómica[21]: *Vase Camila.* (160/161). Las **amplificadas** son binómicas o polinómicas e indican siempre dos o más elementos a tener en cuenta: *Sale Marcio, soldado* (0/1), *Sale, con acompañamiento y música, Diocleciano* (988/989)

b) duales (afectan a dos actores). Éstas, atendiendo al movimiento que se indica, pueden ser *unívocas,* cuando ambos actores deben realizar la misma acción; *complementarias,* cuando ambos actores realizan acciones contrarias o complementarias; y *divergentes,* cuando ambos actores realizan dos acciones diferentes y no complementarias. Veamos algún ejemplo:

Unívocas:

Sale Ginés con Fabricio (1.861/1.862)

Sale Ginés, de galán; Marcela, de dama, a empezar la comedia (1.617/1.618)

Complementarias:

Vase [Marcela] *y sale Ginés* [...] (2.679/2.680)

Divergentes:

Salen Floripeno y Leridano riñendo [22], [23], [24]

c) múltiples (afectan a todos o a varios actores). Funcionan, por lo demás, exactamente de la misma manera que las duales, por lo que las subdividimos de igual forma.

Unívocas:

Sale Lelio con tres hombres. (579/580)

---

[21] Las acotaciones pueden componerse de un solo elemento de acción (sale, entra) –mononómicas- o de dos o más elementos. Denominamos a estas binómicas o polinómicas.

[22] En M. Menéndez Pelayo, op. cit., p.112/a. (La edición no lleva versificación numerada, por lo que nos vemos obligados a citar por el número y columna –a o b- de la página.)

[23] Procuraremos tomar siempre ejemplos del texto LFV. Cuando no sea posible, ejemplificaremos con acotaciones de otras comedias, preferentemente de Lope.

[24] La acción divergente es *riñendo* respecto de *salen.*

Complementarias:

Apro salga, en entrándose [Carino], *con Severio.* 666/667

Divergentes

Sale Camila, [...] *en sentándose los dos, ya laureados* .

(1.109/1.110)

Gestuales

Las acotaciones extradialógicas de tipo gestual son aquellas que indican gestos, movimientos o, en general expresiones, que el actor deberá incluir en su representación. Este tipo de acotaciones puede, al igual que las kinésicas, clasificarse en **determinadas** e **indeterminadas.** Las primeras son las que indican con mayor o menor especificidad un gesto y un modo de realizarlo *(Sale Ginés a la loca,* 1.489/1.490). Y entendemos por acotaciones indeterminadas las que indican alguna gestualidad, aunque sin precisar el modo, que puede ser *libre, inducido* o *deducido.* Modo libre es cuando la acotación permite al actor realizar el gesto indicado con total libertad *([...] en sentándose los dos [...],* 1.109/1.110; no se dice cómo deben sentarse). Modo inducido es cuando la acotación induce a un gesto inevitable por los actores. Un ejemplo de ambos tipos lo encontramos en la siguiente didascalia:

En una silla de manos traigan a Numeriano, y los soldados todos con un laurel, 770/771

Se trata de una **acotación múltiple**[25]**.** La primera, *En una silla de manos traigan a Numeriano*, es acotación del tipo deducido porque la silla de manos solo era posible portarla de una determinada manera, por lo que la gestualidad se deduce. La segunda, *y los soldados todos con un laurel*, es de tipo inducida ya que los *soldados todos* son cuatro actores y si llevan todos ellos, ocho manos, un mismo laurel[26], no tienen muchas posibilidades para el movimiento, aunque sí varias. (Por ejemplo, podrían llevar el laurel sobre una gran bandeja, o podrían llevar la talla de un águila con el laurel en el pico o, simplemente, podrían permitir que dos soldados, o uno si fuera menester, portara el laurel sobre un escudo romano mientras los otros le flanquean con marcialidad. Se trata de distintas gestualidades, pero siempre el objetivo del gesto a que se induce a los

[25] Entendemos por *acotaciones múltiples* las didascalias que contienen varias acotaciones agregadas, mononómicas o polinómicas indistintamente, que han de ser analizadas de manera individualizada. Pensemos en que es así como lo haríamos si estuvieran separadas por puntos y aparte.

[26] Es claro que portan el laurel de Numeriano, *Caesar in pectore,* de otra manera sería un elemento ahistórico y, en tal circunstancia, el poeta lo habría indicado con un simple *sendos*.

actores es el mismo: subrayar un momento solemne, pues se disponen a coronar César a Numeriano a quien, por cierto, encontrarán muertecito.)

Las acotaciones gestuales, determinadas e indeterminadas, filtrándolas por el ya utilizado criterio de ver sobre quién recaen los efectos de la didascalia, se subdividen también en Singulares, Duales y Múltiples. Veamos ejemplos de todas ellas:

a) Determinadas:

i. Singulares: De acuerdo con el sistema, pueden ser *Simples (Sale Marcela, de loca,* 2.613/2.614) o *Amplificadas ([...] y él [Aurelio] caiga en el suelo, como que le hubiese dado el rayo,* 252/253)

ii. Duales:

1. **Unívocas:** *[...] en sentándose los dos, ya laureados.* (1.109/1.110)
2. **Complementarias:** *Vase, y sale Ginés, a la loca.* (1.489/1.490)
3. **Divergentes:** *Abrázanse los dos* [Belardo y Nemoroso) *y tiénense las dagas.*[27]

iii. Múltiples:

1. **Unívocas:** *Todos: ¡El cónsul viva!* (306/307)[28]
2. **Complementarias:** *Déle* [Lelio con una daga a Carino], *y metan mano los soldados que trae.*
3. **Divergentes:** *[...] hincado de rodillas, un ángel; tenga una fuente, otro aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo.* (2.743/2.744)

[27] M. Menéndez Pidal, op. cit., *Belardo el Furioso,* p. 114a.
[28] Más adelante la citaremos como ejemplo de acotación auditiva, como es natural. Sin embargo, aquí queríamos mostrar el gesto que supone el vítor, que es un tipo específico de grito. Los actores, posiblemente, dieran en un batir de brazos en alto o un chocar de lanzas y escudos.

b) Indeterminadas:

i. Singulares:

1. **Simples:** *Entra Camila [...] con una cesta de panecillos*[29]. (81/82)
2. **Amplificadas:** *Sale, con acompañamiento y música, Diocleciano* (988/989)[30]

ii. Duales:

1. **Unívocas:** *Sale Ginés, de galán; Marcela, de dama, a empezar la comedia* (1.617/1.618)[31]
2. **Complementarias:** *Vase* [Marcela] *y sale Ginés* [...] (2.679/2.680)
3. **Divergentes:** *Salen Floripeno y Leridano riñendo.*[32]

iii. Múltiples:

1. **Unívocas:** *Lleven la silla* (849/850)
2. **Complementarias:** *[...] salen Pinardo y Nemoroso [...], con una daga para matar a Belardo, y por la otra parte Cristalina, con otra para matar a Jacinta.*[33]
3. **Divergentes:** *Salen a la boda de Amarilis ella y Bato [...], Nemoroso*

[29] Se trata de un gesto de modo inducido que dependerá de las dimensiones de la cesta de pan, o de si tiene un asa central o una bandolera o dos asas laterales, etc.
[30] Se trata de una acotación con modo inducido: la música se utilizaba habitualmente en las entradas de personajes principales. En este caso, Diocleciano entrará primero y le seguirán, con una u otra coreografía, los músicos.
[31] La acotación específica *a empezar la comedia* indica que los actores deberán situarse, posiblemente, frente a alguna de las *puertas,* la que hiciera las veces de lugar (meta)escénico. No indica un modo –luego para nosotros será de modo simple- pero sí aclara una posición, sin determinarla, de los actores en el espacio escénico; en este caso, y siempre moviéndonos en el terreno de la suposición plausible, probablemente de pie, uno frente a la otra y en posición abierta hacia el (meta)público.
[32] Menéndez Pelayo, op. cit., p.112a.
[33] M. Menéndez Pelayo, op. cit., *Belardo el furioso,* p.113b.

[...], Jacinta [...] y otros labradores con tamboril y gaita, y siéntense bailando.[34]

Auditivas

Como su propia denominación indica, se trata de didascalias que buscan un determinado efecto sonoro. Las denominamos auditivas porque, a su vez, se pueden subclasificar en **de voz** y **no de voz.** Las acotaciones *de voz*, se refieren, obviamente, a los actores, mientras que las acotaciones *no de voz* suelen referirse a la música o a sonidos específicos que deben sonar en un momento determinado. Las más de las veces, estas didascalias indican al autor de comedias la existencia de sonidos que deberá proveer tal como si de otra parte del atrezo se tratara. Sin embargo, en ocasiones los sonidos deberán producirlos los propios actores, estando o no visibles al público.

a) De Voz:

1. **Singulares:** *Una voz* [de ángel], *dentro.* (2.486/2.487)
2. **Duales:** *Lupercio y Feliciano hablen de oído.*[35]
3. **Múltiples:** *Todos: ¡El cónsul viva!* (306/307)

b) No de Voz[36]:

1. **De música:** *Con música [religiosa] se abran en alto unas puertas [con] una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre.* (2.468/2.469)
2. **De sonidos:** *Fínjase un trueno.* (252/253)

Acotaciones extradialógicas al Autor

Incluimos en este apartado todas las didascalias que requieren la atención del autor de comedias entendido como un *director de escena*. Es decir, aquellas acotaciones que reclaman la atención del autor de comedias para que prevenga elementos, decorados, atrezo, maquillajes, efectos especiales, etc. que tendrán mayor o menor

[34] Op. cit., *Belardo el furioso*, p. 92a.
[35] Lope de Vega, *El desposorio encubierto,* citado por Ruano de la Haza, op. cit., p.309
[36] También estas categorías serían susceptibles de subdividirse entre singulares, duales y múltiples, igual que las acotaciones kinésicas y gestuales. Sin embargo, no creemos que la escasa cantidad de ejemplares adscritos a cada subespecie que pudiéramos encontrar aportara algún valor añadido al análisis, por lo que simplemente así lo hacemos constar con esta nota.

influencia en la acción. En ocasiones, estas acotaciones pueden informar al autor de comedias de alguna circunstancia específica, como las ya descritas *Sale Apro, suegro de Numeriano* y la no menos interesante *Sale Pinabelo, representante de figuras de criados.*

Atendiendo a la naturaleza de la acotación, distinguimos las extradialógicas al autor en las siguientes familias:

De Ambientación

Entendemos el término *ambientación*, de nuevo con el temor a marrar en la terminología, como el paraguas genérico bajo el que se amparan elementos diversos, aunque de semántica semejante (atrezzo, decorado, adorno, utilería e, incluso, vestuario y maquillaje) independientemente de que luego, en el montaje propio de cada representación, haya más o menos *delegados* de estas funciones: el utilero, el guardarropas, el apuntador. En otras palabras, la familia *ambientación* podría, a su vez, subdividirse según las categorías de delegados existentes para cada compañía o para cada obra en trance de representación. Así, pues, acotaciones de ambientación en un sentido amplio:

En una silla de manos traigan a Numeriano, y los soldados todos con un laurel. (770/771)

Acotación múltiple, como ya vimos anteriormente, que reclama la atención del autor en varios apartados:

- Varios soldados (entre dos y cuatro) llevarán a Numeriano sentado en una silla de manos. Se trata de la silla de manos de un heredero al trono a punto de ser entronizado, lo que supone una cierta magnificencia.
- Otro grupo de soldados portará solemnemente el laurel. Esto supone definir la *presentación* del laurel –sobre un cojín, en una urna, etc.- y al propio laurel.

[...] hincado de rodillas, un ángel; [...] otro aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro [...] (2.743/2.744)

- De manera similar, según esta didascalia, el autor deberá proveer lo necesario para la vestimenta y apariencia (maquillaje) de los ángeles.

- También deberá prevenir un aguamanil, una vela blanca, etc.
- Por último, deberá tener en cuenta que la escena transcurre *en lo alto* (didascalia 2.711/2.712) y que debe haber espacio físico suficiente para Ginés y los ángeles (didascalia 2.722/2.723).

Lleven la silla. (849/850)

Con música se abran en alto unas puertas en que se vean pintados
una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre,
y por las gradas del trono algunos mártires. (2.468/2.469)

De Efectos Especiales (FX)

Para Lope, el teatro era un espectáculo total que se perfeccionaba en la representación. Las tramas secundarias, el asunto principal, las palabras de los actores, el vestuario, el espacio escénico y los elementos de ambientación eran materiales para obtener el mejor espectáculo *audiovisual* posible. Lope *inventó* el arte nuevo por el que fue tan atacado por sus enemigos literarios[37], pero con el que consiguió un éxito social y popular extraordinario. Lope se afanaba en satisfacer al público y cualquier elemento le era útil. Y así, aunque en más de una ocasión escribiera contra el exceso de aparataje y artificio en el teatro, fue uno de los que más contribuyó a ese exceso.

Cervantes, en su ya citado *Prólogo* a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) cita a un Navarro del que sabemos poca cosa, apenas que era natural de Toledo, actor y autor de comedias. De él nos dice Cervantes: *levantó algún tanto más el adorno de las comedias [...], inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora.* Traemos esta cita a colación porque esta representación de LFV lleva un cierto aparato (tramoyas, plataformas elevadas, tormentas, rayos, voces en *off*, puertas que se cierran, etc.), sin embargo, las acotaciones son poco explícitas a este respecto, tanto que uno llega a la

[37] El teatro no era generalmente tenido en la misma estima que otras composiciones poéticas e incluso el propio Lope no las tenía al principio por obras mayores. Así, por ejemplo, en la primera parte del Quijote Cervantes ataca duramente esa *nueva comedia*, aunque más tarde rectificará y llamará a Lope *monstruo de la naturaleza. ("[...] y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica."*, en el ya citado *Prólogo* a los *Entremeses* en la edición de Spadaccina.) Otro caso curioso lo protagonizó Góngora, cuya larga y fecunda *eneamistad* es bien conocida. En el soneto *A cierto señor que le envió la Dragontea de Lope de Vega*, don Luis escribe un primer cuarteto elogiosísimo del arte de Lope: *Señor, aquel Dragón de inglés veneno,/ criado entre las flores de la Vega/ más fértil que el dorado Tajo riega,/ vino a mis manos: púselo en mi seno.* (El subrayado es nuestro).

conclusión de que, con este mismo texto de *representación óptima*, podrían hacerse dos versiones, una austera y otra *con presupuesto.*

Resulta, de todas maneras, altamente curiosa esta *estrategia de acotación* ya que de las acotaciones intradialógicas –lo veremos más adelante- se puede colegir el uso de rayos, truenos, tramoyas, etc. De hecho, mientras más espectacular es el efecto especial necesitado, menos acotaciones extradialógicas aparecen y abundan las intradialógicas. No sabemos a ciencia cierta si esto es una conducta buscada por Lope ni cuál era su motivación.

Una primera explicación apunta a que, en no habiendo presupuesto para rayos y tormentas, los versos de los actores pueden *pintar* el ambiente. De esta forma, cuando dicen

> MAXIMIANO:
> Notablemente escurece
> el cielo su claridad. (Vs. 161 y 162)
> DIOCLECIANO:
> [...] Los relámpagos y truenos
> parecen cuando se halla
> la furia de una batalla.
> (Vs. 165 – 167)

el público se hace una idea del tiempo, las condiciones, etc. en que los personajes viven aquel trance.

Otra explicación podría ser que para el autor de comedias era clara la correlación entre acotaciones extra e intradialógicas por lo que no serían estrictamente necesarias las didascalias extradialógicas que definieran los efectos especiales. Esto reforzaría la idea de un texto unitario también para el autor de comedias que igualmente podría encontrar indicaciones explícitas en las acotaciones extradialógicas cuanto en el propio texto versificado. Sin embargo, no es ni de lejos una práctica habitual; antes al contrario, hay infinidad de acotaciones con gran detalle y especificidad acerca del tratamiento de los efectos especiales o, incluso, del modo de realizarlos. Por último, otra explicación podría encontrarse en los ataques a los poetas por abusar del artificio, tramoyas y efectos especiales. El propio Lope, en el diálogo entre un Forastero y el Teatro, recogido también en la *Decimosexta Parte* y anejo a esta comedia de que tratamos, se queja amargamente:

Teatro:
¿[...] no me ves herido, quebradas las piernas, y los brazos,
lleno de mil agujeros, de mil trampas, de mil clavos?
Forastero:
¿Quién te ha puesto en estado tan miserable?
Teatro:
Los carpinteros por orden de los Autores.
Forastero:
No tienen ellos la culpa, sino los Poetas [...]
Teatro:
[...] pero volviendo al pueblo, digo que justamente
se mueve a estas máquinas por deleitar los ojos,
pero no a las de la comedia de España, donde tan
groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves [...]

Acaso Lope, socialmente avergonzado en su barrio de poetas y literatos, tal como parece demostrar la dramatización anterior, en ocasiones prefiriera indicar el aparataje escénico de forma menos comprometida o más neutra que una nota fuera del diálogo actoral, esto es, a través de las deducciones que el autor de comedias podía inferir del propio desarrollo dramático del texto.

Algunas de las acotaciones extradialógicas de FX que a este respecto encontramos en LFV:

Fínjase un trueno. (252/253)
Ciérrese la puerta [...] (2.488/2.489)
Sube Ginés donde está el ángel. (2.722/2.723)

De escenificación

Es decir, acotaciones e indicaciones que deberá tener en cuenta el autor de comedias al poner en marcha la representación. Por ejemplo, si ha de haber ocho actores en escena, cómo deberían repartirse el espacio escénico en función de la gestualidad o el contexto. O bien, de acuerdo con la acotación, como deben actuar en función del vestuario que llevan; por ejemplo, si la acotación solo indica *un ángel en lo alto* (2.711/2.712) el autor entiende que no se trata solo de vestir de ángel al actor, sino también de indicarle los modos de entrar, salir y comportarse en escena, y más en este caso que el ángel está en lo alto. Otras acotaciones de esta índole las encontramos en las ya referidas *gestuales de actor* donde las indicaciones sirven también al autor. Así, la ya citada acotación múltiple *En una silla de manos traigan a Numeriano y los soldados*

todos con un laurel (771/772), el autor de comedias habrá de componer el cuadro, determinando por dónde entran y en dónde dejan la silla los unos y cómo evolucionan los otros con el laurel. Esta conclusión nuestra es especialmente eficiente cuando pensamos en las giras, a lo largo de las cuales el autor podía encontrarse con espacios escénicos de muy diversa índole y preparación técnica que requerirían de él aplicarse en la composición de los cuadros, encontrando soluciones específicas para cada contingencia.

Acotaciones intradialógicas

En este apartado incluimos todas aquellas indicaciones de diversa índole que, referidas a la escenificación misma, aparecen en el texto recitado, como por ejemplo

> DIOCLECIANO:
> *[...]* *es bien*
> *partir contigo también*
> *este laurel de mi frente.*
> *César te hago; [...]*
> *Dadme un laurel.*
> (vs. 1.071 – 1.074 y 1.085)

Estos versos incluyen indicaciones sobre el gesto (el laurel *está* en la frente), sobre la actuación (César te hago) y sobre el atrezo (necesitaremos un laurel).

> MAXIMIANO:
> *¡Qué negro tiene el rostro!* (v. 260)

Esta aseveración de Maximiano ante el cadáver de Aurelio Caro, muerto por un rayo, puede ser un guiño al público, pero muy probablemente era también una indicación de maquillaje o de efecto especial de fácil ejecución.

Al analizar las acotaciones extradialógicas, observamos que en muchas ocasiones los poetas no advierten de las entradas y salidas de los personajes del espacio escénico, sin embargo, casi siempre sabemos qué personaje sale y en qué momento lo hace por deducción del recitado de los personajes. De manera análoga, y elevando la anécdota a categoría, en muchas ocasiones del recitado puede –y debe- deducir el actor o el autor de comedias otras indicaciones que ha de prevenir para la puesta en escena.

Es más, dado que este tipo de indicaciones se encuentran en el recitado que el público sigue con cierta atención, no seguirlas sería perjudicar la representación

Dado que la única diferencia de las acotaciones extradialógicas con las intradialógicas –o dialógicas simplemente- es la situación del texto que las contiene dentro o fuera del diálogo actoral, dividiremos este grupo de acotaciones simétricamente a como lo hiciéramos con el anterior.

Acotaciones intradialógicas de Personaje

En este apartado incluimos las acotaciones que señalan una manera de representar, la presencia de algún elemento de importancia que el actor debe manejar para una mejor comprensión de su parte de la acción. También incluimos aquellas indicaciones que sugieren, o directamente indican, elementos de la competencia del actor

La cuestión de la determinación

Cuando explicábamos más arriba las acotaciones extradialógicas, decíamos que podían ser *determinadas* o *indeterminadas* en función de la especificidad de la acción a realizar. Sin embargo, en las intradialógicas no utilizaremos esta división.

En las didascalias estudiadas hasta ahora, la gran mayoría de las acotaciones produce un efecto casi instantáneo sobre la acción "en el aire"; es decir, el poeta no acota con más o menos tino, sino con total exactitud allí donde quiere que se produzca un efecto: *salga Ginés; una voz, dentro; entre la música.* Tampoco el factor tiempo es un criterio definidor de esta categoría porque mayoritariamente las acotaciones tienen efectos subitáneos sobre lo que está ocurriendo en la escena y, siendo así, la información más relevante es saber qué se ha de hacer.

Contrariamente, cuando analizamos las acotaciones intradialógicas observamos que la mayoría de ellas son refractarias al análisis *determinada/indeterminada,* y no por alguna dificultad modal irresoluble, sino porque la mayoría de ellas especifica una acción concreta. En cambio, observamos que abundan las indicaciones que hacen referencia a algún momento anterior o posterior al del hablante. Esto nos ha llevado a la clasificación de las dialógicas en:

Acotaciones dialógicas Anteriores

Hace referencia a elementos de la acción *anteriores* a la acotación[38]. Pueden ser *gestuales, auditivas o accionadoras.* Las gestuales y auditivas se asimilan a las correspondientes categorías ya explicadas para las didascalias. La tercera clasificación, acotaciones accionadoras, incluye aquellos versos que implican una acción física en sentido amplio, lo que incluye el movimiento de actores sobre el escenario.

a. Gestuales

CARINO:
¿Vienes loco, Lelio? (v. 608)

La didascalia anterior a este verso (570/580) solo especifica que entra Lelio con tres hombres, sin mayor indicación de su estado de ánimo. Este verso indica a Lelio una cierta dosis de agresividad o indignación.

b. Auditivas

CARINO:
Bravamente nos fatigas
c*on hablar a la española.*
(Vs. 318 y 319)

Esta acotación de Carino a Celio tiene sentido si éste viene hablando de alguna determinada manera que todos entenderían que es *a la española.* Es claro que la acotación produce sus efectos sobre la acción con anterioridad al momento de su enunciación.

c. Accionadoras

APRO:
Yo tengo que te hablar secretamente.
(v. 714)

La incluimos en la categoría de accionadoras porque Apro y Felisardo deberán *moverse* unos metros y hacer un aparte antes de proseguir con su diálogo.

Acotaciones dialógicas Simultáneas

Este tipo de acotaciones produce sus efectos sobre la acción simultáneamente a su enunciación por el actor.

a. Gestuales

[38] A los efectos de facilitar la comprensión de este apartado, utilizaremos el término *acotación* o las iniciales *ad.* para referirnos a las acotaciones dialógicas o intradialógicas. Cuando debamos hacer referencia a las acotaciones extradialógicas, utilizaremos indistintamente el término *didascalia* o las iniciales *ae.*

AURELIO:
Fulminásteme, Júpiter, ya muero.
(v. 252)

Las propias palabras de Aurelio le hacen caerse de espaldas. La didascalia aclara:

[...] él caiga en el suelo, como que le hubiese dado el rayo. (252/253)
AURELIO:
Este sagrado manto
revuelto al brazo.
(Vs. 208/209)

Aurelio debe realizar algún gesto significativo con el brazo que dé sentido a sus palabras.

DIOCLECIANO:
Tente, mano; ¿dónde vas?
Mira que nadie te abona, [...]

Diocleciano, en esta acotación *intradialógica gestual determinada con modo inducido*, debe llevar la mano a la espada en ademán guerrero y refrenarla casi al mismo tiempo.

b. Auditivas

AURELIO:
¡Oh, qué trueno tan fiero!
(v. 251)

Las palabras de Aurelio advierten al autor de comedias que este es el momento de hacer sonar el trueno. Este tipo de acotaciones son de importancia en el texto de LFV ya que no existen las correspondientes didascalias que detallen los efectos especiales, como sí hace Lope en otras comedias.

c. Accionadoras

MAXIMIANO:
Alzad aquestas cortinas.
(v. 807)

Es una orden de Maximiano a los soldados que guardan a Numeriano.

Acotaciones dialógicas Posteriores

Los efectos que este tipo de acotaciones producen sobre la acción aparecen después de su enunciación por el actor. Pueden producirse inmediatamente después o con una cierta distancia en el tiempo.

a. Gestuales

CARINO:
Dásela, y será Ginés
representante imperial.
(Vs. 507/508)

Se refiere a una cadena con retrato que lleva Camila al cuello. La acción se producirá después de nombrar estas palabras y antes de que Carino diga, ocho versos después, *del césar representante/ te llaman desde hoy, Ginés.*

MAXIMIANO:
Su mano toma
que ella te dirá si es vivo.
(vs. 832 y 833)
MAXIMIANO:
Hincad las rodillas luego
(v. 808)

En estos dos ejemplos, los actores destinatarios de las palabras de Maximiano deberán gestualizar conforme a lo indicado en el diálogo.

b. Auditivas

MAXIMIANO:
Alguno cante.
(v. 1.464)
MAXIM:
Sospecho que se han turbado
que hablando a solas están.
(vs. 1.674 – 1.675)

c. Accionadoras

CURIO:
Huyamos a aquel peñasco curio.
(v. 186)
MARCELO:
Llevadle, y con negra pompa
le haremos funesto entierro.
(v. 848/849)

Acotaciones dialógicas al Autor de comedias

Hemos de incluir en este apartado todas aquellas indicaciones que, al igual que en el discurso didascálico, muestran al autor de comedias cuestiones o elementos que deberá tener en cuenta en la preparación de la representación.

De Ambientación

A estas alturas del estudio, muchos de los ejemplos extraídos de LFV son ya viejos conocidos, pero so pena de aburrir al lector, he de abundar en algunos de ellos y sirva este apunte para resaltar el valor polisémico de las acotaciones.

AURELIO:
[...] Este sagrado manto
revuelto al brazo, y este acero doma,
(vs. 207/208)

Los versos indican al actor que debe enredar su manto imperial en el brazo. Pero también indican al autor que debe disponer de un manto imperial y una daga. La didascalia anterior, cuando sale Aurelio a escena, dice *Éntrense y salga el César Aurelio con su laurel.* No dice "con su laurel, su manto y su espada". Se podrá objetar que tales adminículos bien podrían estar entre los enseres de vestuario del actor. Bien, pues de ser así también los versos indicarían al autor de comedias la conveniencia de comprobar que tales elementos prefiguraban en la indumentaria del actor.

Más adelante, en el verso 260, Maximiano dice *"¡Qué negro tiene el rostro!* Refiriéndose al pobre Aurelio Caro. No tenemos claro que esta afirmación no fuera un mero guiño al público, que debía imaginar el negro rostro del César. Pero tampoco parece que sea ciertamente así, ya que la representación se efectuaba al mismo nivel que el público y era fácil ver el engaño. Sea como fuere, hay aquí una indicación dialógica que afectaría a la esfera del autor de comedias para que proveyera lo necesario para que el actor apareciese con la cara negra después de que fingiese morir por un rayo. Probablemente, al caer simulando la muerte y antes de que los soldados se acercaran a la escena, el actor tuvo tiempo de embadurnarse, así fuera superficialmente, de betún o cualquier otro tinte negro.

De efectos especiales

MARCELO:
¡Qué terrible escuridad!
DIOCLECIANO:
Noche espantosa parece;
los relámpagos y truenos
parecen cuando se halla
la furia de una batalla.
CURIO:

Rómpense los negros senos
de las nubes que despiden
fuego que el aire dilata.
DIOCLECIANO:
Parecen sierpes de plata,
que su elemento dividen;
aun aquí se escucha el mar
con espantosos bramidos.
(Vs. 163 – 174)

Es claro que aunque no encontremos en el texto acotación extradialógica alguna sobre los efectos especiales a realizar, esta larga tirada de versos, más otros que excluimos de la cita, indican una tormenta fortísima. Dada la importancia dramatúrgica (quizás nos gusta más *dramatológica*) de la tormenta que describen estos versos, pues que de ella se desencadenará el rayo que fulminará al emperador, el autor de comedias, sin indicación didascálica alguna, insistimos, sabía que debía componer lo necesario para recrear con efectos especiales el tormentón que describirían los actores en escena y cuyos versos no son más que el preámbulo necesario al largo desafío que en endecasílabos y heptasílabos lanza Aurelio a los dioses.

De escenificación

CARINO:
¿Qué muerte ni estar vestido
de Rey? Yo soy el romano
César, señor soberano,
que no emperador fingido.
No es esto representar,
como este que vive aquí; [...]
(vs. 391 – 396)

Estos versos sugieren que el actor debe señalar a algún lugar concreto, la casa de Ginés, de la que luego saldrá, según la didascalia *Sale Ginés* (452/453), para hablar con Carino y sus acompañantes.

Otras Acotaciones

Son muchas las acotaciones que se han quedado fuera de este trabajo y muchas también las posibles clasificaciones. Así, por ejemplo, queda por realizar una

categorización profunda de las acotaciones, dialógicas y extradialógicas, que requieren del *arte* del autor de comedias entendido como una especie de maestro de ceremonias de quien dependen los detalles y los tiempos internos, ya que a nuestro juicio no pueden ser entendidas en un plano de igualdad teatral dos acotaciones extradialógicas múltiples divergentes como las siguientes:

> *Salen a la boda de Amarilis ella y Bato, villano, su esposo;*
> *Nemoroso, padrino; Jacinta, madrina, y otros labradores*
> *con tamboril y gaita, y siéntanse en bailando.*[39]
>
> Y
>
> *[...] hincado de rodillas, un ángel; tenga una fuente,*
> *otro aguamanil levantado, como que ya le echó el agua,*
> *y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo.*
> (2.743/2.744)

Analizadas desde el oficio de ese maestro de ceremonias ideal que sería el autor de comedias, cada una requiere de estrategias escénicas distintas. Ambas apuntan cuadros escénicos con varios actores representando. Pero, mientras la primera representa un aspecto dinámico, cinético, que es coherente con la representación festiva, la segunda, que se realiza en elevación, ha de ser extática. Y si la primera requiere risas, música y bullicio de boda, la segunda pide silencio, penumbra y recogimiento. Estos aspectos diferenciales no quedan recogidos en la categorización anterior y es evidente que el autor debía tenerlos en cuenta.

No hemos hecho aquí una clasificación adecuada de las acotaciones auditivas, tanto las de voz como las no de voz. E incluso, dentro de éstas, la música, con su propia capacidad iconográfica, requeriría un planteamiento propio que también afectará a esa tipología de las acotaciones *según el oficio del autor* de la que venimos hablando.

Por último, el capítulo de los *apartes*, que plantea todo un estudio por sí solo. En LFV los apartes raramente se indican y debe el lector inferirlos por los versos y el contexto en que se pronuncian. A nuestro juicio, la labor de coordinar los apartes era del apuntador, que era el encargado de realizar las copias del manuscrito. Pero tanto los actores como el autor de comedias debían estar muy pendientes de ellos dada su importancia estructural sobre la acción en decurso. En este orden de cosas, apuntamos una primera clasificación de los apartes:

[39] Menéndez Pelayo, op. cit. p. 92a

1. Aclaratorios

Aclaran una situación que acaba de suceder o dan claves para otras que están por venir de manera más o menos inmediata.

2. Graciosos

Son muy abundantes –no en LFV- los apartes de los graciosos de comedia. Tienen funciones específicas en cada representación, pero generalmente buscan realzar más el efecto cómico de la escena en representación.

3. Psicológicos

En general son utilizados para mostrar o bien la personalidad del personaje, o bien para mostrar sus intenciones o deseos. En LFV tenemos un buen ejemplo en el aparte (sin indicación didascálica) de Diocleciano cuando, ante el cadáver de Numeriano, ve la posibilidad de asesinar a Apro y hacerse con el laurel y el imperio. La escena viene de cuando traen a Numeriano en una silla de manos. Descubren que Numeriano es muerto y Apro, su suegro, intenta hacerse con el apoyo de la soldadesca para nombrarse emperador. Aunque no hay indicación de ello, mientras Apro argumenta en su favor, Diocleciano *piensa:*

DIOCLECIANO:
Acuérdome que vendiendo
su pan una labradora
que pagarle prometía
cuando yo imperase en Roma,
me dijo: "Tú serás César
cuando tu espada famosa
mate un jabalí"; pues, ¡cielos!,
si el cónsul Apro se nombra,
que en nuestra lengua latina,
pues su maldad le transforma,
quiere decir jabalí,
sin duda se cumple ahora
el agüero prometido;
pero si el campo se enoja
y me quitasen la vida...
Mas ¿qué vida me reporta
donde tanto se aventura?
Los soldados se conforman
y le quieren admitir
por Emperador de Roma.

Tente, mano, ¿dónde vas?
Mira que nadie te abona,
que soy hijo de un esclavo;
pero que lo intente sobra
para ganar fama eterna;
si en tierra o mar peligrosa
por ganar fama peleo,
y esta vida, siempre corta,
pongo a tan cierto peligro
por un Imperio y corona,
y no menos que del mundo,
¿qué muerte con mayor honra?
Apro, escucha.
(Vs. 887 – 919)

Por estos versos conocemos que Diocleciano es hijo de un esclavo y que la profecía del jabalí que Camila le hiciera se cumple matando a Apro (Raíz latina de *jabalí)*. Pero también nos muestran su carácter decidido y aventurero y su instinto de soldado: *¿qué muerte con mayor honra?*

¿Sería justo abrir un apartado nuevo en las acotaciones dialógicas bajo el epígrafe *acotaciones dialógicas al público* e incluir en él a los apartes? Y de ser así y por mor de la simetría, ¿no deberíamos investigar en la polisemia de las didascalias extradialógicas y determinar cuáles de ellas son susceptibles de ser consideradas *acotaciones extradialógicas al público*, si es que alguna lo fuere? Queden como preguntas sin respuesta por el momento porque a este estudiante ya se le van apagando las pocas luces que en el análisis se prendieron. Gracias por su atención. Para observaciones de cualquier índole: pascuamejia@hotmail.com

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, edic. de Nicolás Spadaccina, ed. Cátedra, Madrid, 1997.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria,* ed. Gredos, Madrid, 1983.

- Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero,* edición crítica de Maria Teresa Cattaneo, Bulzoni editore, Roma 1992.
- Menéndez Pelayo, Marcelino , *Lope de Vega (La Pastoral de Jacinto; Belardo el Furioso; La Arcadia; La Selva sin Amor; Adonis y Venus* y *Las Mujeres sin Nombre)*, Atlas Ediciones, Madrid, 1965.
- Morrás María y Gonzalo Pontón, Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de comedias de Lope de Vega, en *Anuario Lope de Vega*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- Orozco Díaz, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente,* Ed. Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1973.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos,* Ed. Castalia, Madrid, 1998.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Ed. Castalia, Madrid, 2000.

Dividido en dos partes el asunto,
PARTE UNO, DIOCLECIANO EL EXTERMINADOR
PARTE DOS, GINES ACTOR ROMANO
ponga la conexión desde el principio
PRIMERO CARINO, EMPERADOR IN PECTORE, CONTRATA A GINES. LO MISMO HARA DESPUES DIOCLECIANO
hasta que va ya declinando el paso;
DIOCLECIANO LE ENCARGA UNA COMEDIA
QUE SALE MAL PORQUE LA REALIDAD SE MEZCLA CON LA FICCION
pero la solución no la permita
Y LE ENCARGA LA REPRESENTACION DEL CRISTIANO
hasta que llegue la postrera escena;
Y SAN GINES SE CONVIERTE REPRESENTANDO
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber en qué para.
(ANCH vs. 231 – 239)

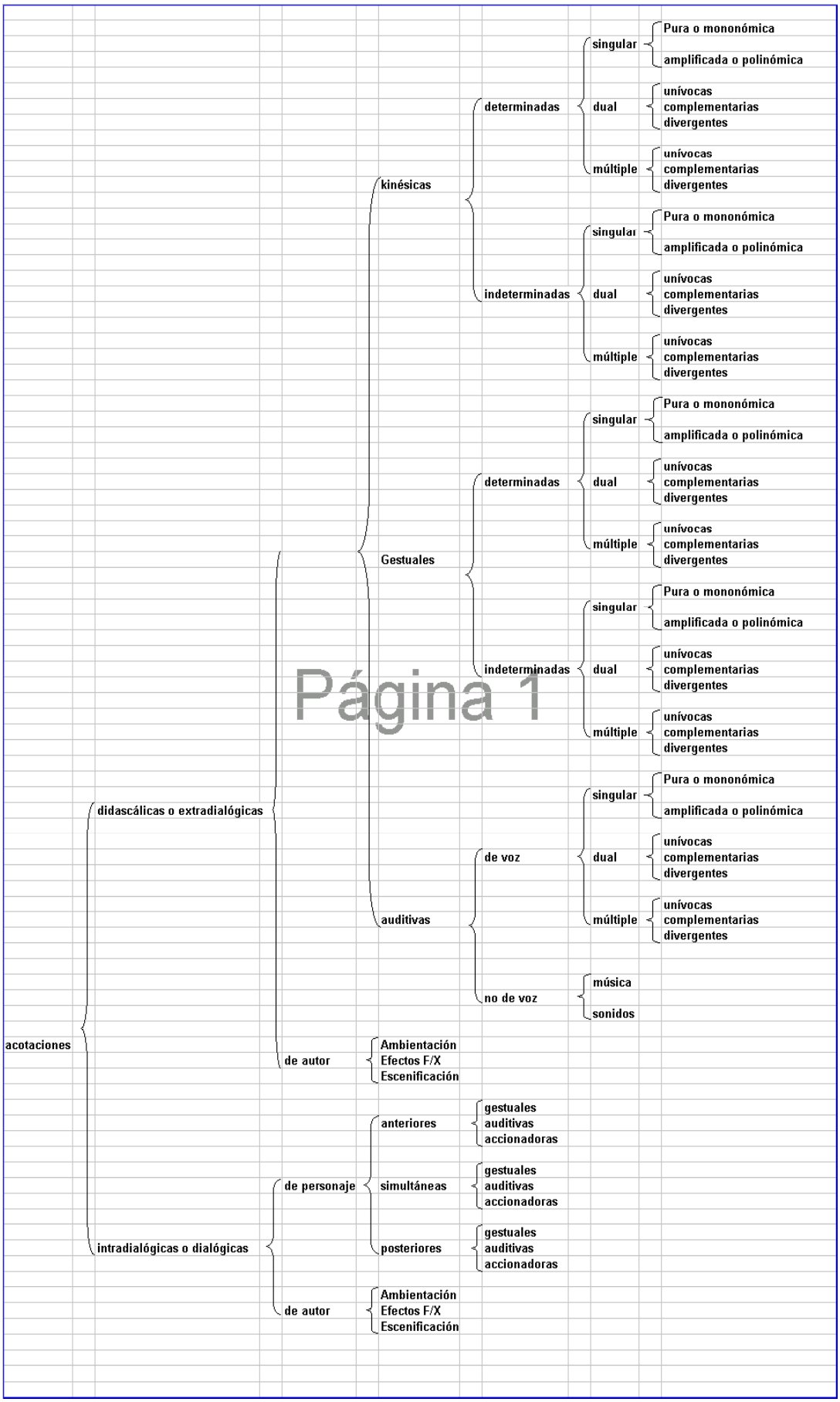

Tabla de Acotaciones