

LA FORMULACIÓN DE LA COMEDIA NUEVA A TRAVÉS
DE LAS ACOTACIONES DE FRANCISCO TÁRREGA:
CONCIENCIA DRAMATÚRGICA Y AUTORIDAD TEXTUAL*

CLARA MONZÓ (Universität Wien)

CITA RECOMENDADA: Clara Monzó, «La formulación de la comedia nueva a través de las acotaciones de Francisco Tárrega: conciencia dramatúrgica y autoridad textual», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 87-121.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.398>>

Fecha de recepción: 29 de junio de 2020 / Fecha de aceptación: 7 de julio de 2020

RESUMEN

Francisco Agustín Tárrega (ca.1553-1602), el ilustre canónigo, es a un tiempo padre de la escuela dramática valenciana y contribuidor de peso en la formulación de la comedia nueva. Desde los estudios dedicados al autor en los años ochenta, volver a sus páginas para explorar las acotaciones de su corpus teatral —del que conservamos diez piezas— permite abordar un propósito múltiple: asumiendo las acotaciones como herramienta de conexión entre texto y tablado, podremos alumbrar las características fundamentales de la puesta en escena del periodo de entresiglos, profundizar en la conciencia dramatúrgica de Tárrega y sus propias estrategias de escritura y, por último, plantear una reflexión acerca de la problemática consustancial a la ecdótica de las acotaciones, así como sobre los riesgos que implica aislar una voz autoral única y transparente.

PALABRAS CLAVE: Francisco Agustín Tárrega; acotaciones; comedia nueva; escuela valenciana.

ABSTRACT

Francisco Agustín Tárrega (ca.1553-1602) is the main representative of the group of playwrights known as Valencian dramatic school. At the same time, he contributed to the development of the *comedia nueva*. Taking the studies that analyzed his production during the 80s as a basis, we seek to explore the stage directions of the ten plays we conserve today in order to achieve the following goals: considering stage directions as a connection between the text and the *tablado*, we will be able to gather precious information about the scene in that period, to go deeper into the dramatic consciousness of Tárrega and his writing strategies, and to think about the problems and risks that are linked both to an ecdotic approach to stage directions and to the intention to isolate the particular voice of the author.

KEYWORDS: Francisco Agustín Tárrega; stage directions; *comedia nueva*; Valencian Dramatic School.

* Este artículo se enmarca en el proyecto «Sound and Meaning in Spanish Golden Age Literature» (FWF, Austrian Science Fund, P32563-G), dirigido por Simon Kroll. Mi especial agradecimiento a Pablo Andrés Escapa, que me ha brindado acceso al texto de la *princeps* de *La enemiga favorable*.

A Josep Lluís Sirera, in memoriam

Turia abajo se deslizan las últimas décadas del siglo XVI. Son días de comedia en Valencia y el canónigo Tárrega piensa en el teatro. Venía el género dramático de desempolvar sus sábanas a la fresca brisa de Timoneda, aireándolas desde las reuniones cortesanas hacia el bullicio popular de la plaza y el espacio público. En este campo en el que brotaban nuevas prácticas escénicas, con sus modos y lenguajes, y gradualmente desvinculado de la tradición trágica encarnada por Virués, labrará Tárrega su comedia.¹ Con un arado no premeditadamente rupturista, sino conciliador, empujado por la influencia italiana y las distintas tendencias que alimentaban la fértil escena levantina. El canónigo, en fin, antes que Lope o junto a él, cambió la escena del momento.²

En calidad de padre de la escuela dramática valenciana, la producción de Francisco Agustín Tárrega (ca. 1553-1602) es idónea tanto para describir la problemática consustancial a la transmisión editorial de su obra como para explorar los

1. Se considera *Los amantes*, de Rey de Artieda, obra de transición entre la tragedia clasicista y la propuesta de la escuela dramática valenciana (Oleza 1984:37-38; Sánchez Escobar 1986:133). Aun con sus diferencias, la producción de Tárrega no se enfrenta u opone a la de Virués. Ferrer Valls [2005:334] detecta en el canónigo «una mezcla de elementos cómicos y trágicos que rebaja bastante el tono elevado de las obras de Virués». Y añade: «A pesar de ello, tampoco a Tárrega le importa solo presentar un caso asombroso que cautive y entretenga a su auditorio, sino también mostrar la consecuencia ejemplar que de él se deriva». Al contrario de lo que sucede con los miembros de la *escuela dramática valenciana*, cuyo corpus se imprime reunido en volúmenes conjuntos —como en seguida abordaremos—, tanto la producción de Rey de Artieda como la de Virués se publican por vías distintas a las de los autores posteriores. Un camino editorial independiente sigue también Guillén de Castro.

2. «Tárrega se convierte en el primer autor que, a partir de una tradición local, constituye una síntesis teatral que se convierte en una formulación globalizadora de la comedia barroca» (Canet y Sirera 1986:109). En cuanto al Fénix, es justo atribuir a Frolidi [1968:39-42 y 119] la enmienda a la postura de Mérimée [1913:646-649], quien consideraba que Lope había poco menos que guiado o inspirado a los dramaturgos valencianos. Frolidi restituye al canónigo su reconocimiento y sostiene al cabo que «Tárrega inicia verdaderamente lo que llamamos comedia española» [1968:125]; afirmación que ratifica Oleza [1984:38] en términos muy semejantes. La refutación —desde entonces aceptada sin reparos— ordenaba y revisaba otras voces discrepantes de Mérimée, especialmente la de Juliá Martínez [1929:lxxvii], que había defendido la influencia del ambiente cultural del Turia en la formación de Lope. Remito a Sirera [1983:16-17] para un sucinto y esclarecedor acercamiento a los ecos del teatro valenciano en la obra del Fénix.

mecanismos de intuición y perfeccionamiento teatrales en la senda hacia una nueva comedia, codificada en un lenguaje específico. En este sentido, el estudio de las acotaciones alcanza un valor único en cuanto ventana a las tablas de entresiglos. El conjunto de sus contradicciones, duplicidades y vacilaciones, y el acomodo a una formulación que asienta tenaz sus convenciones, representan la vitalidad de un teatro en desarrollo.

Así, el objetivo de estas páginas no es otro que analizar las acotaciones del corpus tarreguiano partiendo de una revisión de los postulados de Canet y Sirera [1986]. Esto nos permitirá bucear en los recovecos de una conciencia dramaturgica que se afirma al tiempo que se define toda una nueva propuesta teatral, mientras germina en los tiestos de los dramaturgos valencianos. Por el camino, se planteará un sucinto estado de la cuestión y se señalarán aquellos puntos que, en un estudio de las acotaciones, resultan más problemáticos. Al final, se propondrá una reflexión acerca del papel del receptor —actor, lector o espectador— como condicionante de la codificación acotacional.

1. TÁRREGA EN LA IMPRENTA

Respetado en los círculos académicos y el ambiente cultural de la urbe (Juliá Martínez 1929: lxxiii, Oleza 1984:38 y Canet y Sirera 1986:106), la estela de las acometidas tarreguianas deja poso entre las más celebradas plumas de la época.³ Y, con él a la cabeza, la de otros ingenios levantinos, junto a quienes integra la llamada *escuela dramática valenciana*: Gaspar Aguilar, Miguel Beneyto, Carlos Boil y Ricardo de Turia.⁴ De nues-

3. Como remedio a la inquina de Pero Pérez, el cura cervantino, contra las comedias de su tiempo —«espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia» (*Don Quijote de la Mancha*, I, p. 48)—, un canónigo toledano sugería volver los ojos a *La Numancia*, *El mercader amante*, de Gaspar Aguilar, y *La enemiga favorable*, de Tárrega. Nuevos elogios de Cervantes merece nuestro dramaturgo en el prólogo a sus *Ocho comedias*, en el que se le ensalzarán «la discreción e innumerables concetos» (*Entremeses*, p. 93). De acuerdo con el recuento de Mérimée [1913:456], se suman a los loores Lope —en la *Arcadia* o el *Laurel de Apolo*—, Agustín de Rojas, Cristóbal de Mesa o Gracián.

4. Desde los estudios de Mérimée [1913] dedicados al teatro en Valencia, la percepción de estos dramaturgos como parte de un grupo más o menos homogéneo, con características y temas afines (Ferrer 1997 y 2005), se consolida con la edición de sus obras en 1929 a cargo de Juliá Martínez y se ratifica con los estudios de Froldi [1968] y una serie de proyectos impulsados en la década de los ochenta desde la Universitat de València, que se materializan en *Teatro y prácticas escénicas* [1984

tro canónico no conservamos comedias autógrafas.⁵ Los aplausos granjeados en escena se prestaban al tino editorial de avispados impresores, que se hallaban ante la oportunidad de emular el éxito alcanzado en esos años con la publicación de las comedias de Lope (Gómez Sánchez-Ferrer 2015:165). Las obras de Tárrega se distribuyen junto con las de sus compañeros dramaturgos en dos volúmenes recopilatorios que vieron la luz en 1608 y 1616, respectivamente. El grueso de la producción del grupo se incluye en *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (Aurelio Mey / Jusepe Ferrer y Felipe Pincinali, Valencia, 1608), donde se recogen los siguientes títulos del canónico:⁶ *El esposo fingido*, *Las suertes trocadas* y *el torneo venturoso*, *El prado de Valencia*, *El cerco de Rodas*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra* y *La perseguida Amaltea*. En el volumen continuador, *Norte de la poesía española* (Felipe Mey / Felipe Pincinali, Valencia, 1616), se agrupan *La duquesa constante*, *El cerco de Pavía* y *La fundación de la orden de Nuestra Señora de la Merced por el Rey don Jaime*. Por su parte, *La enemiga favorable* aparece en *Flor de comedias de España de diferentes autores, quinta parte, recopiladas por Francisco de Ávila, vecino de Madrid* (Viuda de Luis Martínez, Alcalá, 1615).⁷

La datación del corpus tarreguiano es sendero escabroso. Para ajustar la periodización se ha venido tomando como punto de referencia *El prado de Valencia*, fechada en 1589 a partir de una serie de alusiones al contexto histórico inmediato.⁸

y 1986], cuyo segundo volumen se consagra a la comedia valenciana. Además, en 1986 se inició la edición de las actas de la Academia de los Nocturnos a manos de Canet, Rodríguez Cuadros y Sireira. Existe una edición crítica de *El prado de Valencia* realizada por Canet en 1985 y otra a cargo de Teresa Ferrer para la plataforma digital *Canon 60* (en línea en https://tc12.uv.es/canon60/C6036_ElPradoDeValencia.php. Consulta del 6 de octubre de 2020). Del 2002 data la edición de Sireira de *La fundación de la Orden de Nuestra Señora*. La edición crítica del corpus conjunto de la escuela dramática valenciana es un proyecto que, a todas luces, está todavía por hacer. Como curiosidad, en fecha reciente, Tárrega y compañía han protagonizado la novela *El secreto de los nocturnos* (Villanueva 2019).

5. Existe una copia manuscrita de *La sangre leal* (BNE 4117, ff. 137r-154v) fechada en 1600 (Canet 1992). Un documento al que confío poder dedicar pronta atención.

6. Para una descripción de los volúmenes, así como de los distintos ejemplares conservados, remito a las fichas elaboradas por Gómez Sánchez-Ferrer [2015:893-894 y 921-922]. Existe una doble emisión de la obra (Gómez Sánchez-Ferrer 2015 y Profeti 1988). Hay, además, una edición de 1609, firmada también por Mey (véase Profeti 1988).

7. *Flor de comedias* se considera la *Quinta parte* de Lope, a pesar de que el volumen cuenta con una única obra de su autoría. Estratagema de las prensas del momento que, en palabras de Gómez Sánchez-Ferrer [2015:155], era consecuencia del gran éxito del Fénix. Por ello, *La enemiga favorable* presenta características editoriales propias frente al resto del corpus de Tárrega: sistema de numeración por folio y no por cuadernillo y división por actos en lugar de por jornadas.

8. Esta fecha dista de estar desprovista de polémica. Coincide Frolidi [1968:119-120] con Méri-

Se sabe también que tanto *El cerco de Pavía* como *El cerco de Rodas* y *La sangre leal* son anteriores a 1599,⁹ y que, probablemente, *La fundación de la Orden*, de 1601, sea la última obra del canónigo. Más incierta se antoja la datación de las anteriores a 1590, circunstancia que llevó a Canet y Sirera [1986] a proponer 1589 como fecha *ante quem* para *La duquesa constante*, *El esposo fingido*, *Las suertes trocadas* y *La enemiga favorable*.¹⁰ De entre estas, Oleza [1984:38] especuló que *Las suertes trocadas* podría ser la primera comedia de Tárrega. *La perseguida Amaltea* quedaría situada en un intervalo comprendido entre 1590 y 1601.

Con acierto describía Gómez Sánchez-Ferrer como «manojillo de comedias encuadradas con una portada unitaria» [2015:169] el volumen de *Doce comedias*, que ostenta el honor de ser la primera colección recopiladora de varios dramaturgos en toda la imprenta española. De acuerdo con Gómez Sánchez-Ferrer [2015:166], la génesis del primer libro obedecía a una maniobra mercantil que facultaba la venta de las obras, bien por separado en *sueltas*, bien aglutinadas en *partes*:

Parece claro, a poco que se profundice en la realidad material de los ejemplares conservados, que —al menos— algunos de los textos pudieron tener una vida editorial anterior [...], es justo destacar que las piezas se componen en cuadernillos independientes, con firmas propias en cada caso, solo raramente paginadas, con alternancia en el tipo de fundiciones cursivas utilizadas [...] y hasta con pies de imprenta que delatan la autoría material de Pedro Patricio Mey.

mée [1913:519] en su apuesta primera por 1589, pero disiente de la opinión de Bruerton, que la situaba un año después, en 1590, así como de la de Serrano Cañete (cfr. Frolidi 1968:119-120), que se decantaba por 1588. En cualquier caso, amén de las discrepancias, el intervalo no oscila más allá de ese periodo aproximado. Los pormenores de la datación basada en las referencias históricas pueden consultarse sintetizadas en las notas de Canet y Sirera [1986:107]. Sea como fuere, *El prado de Valencia* presenta otros rasgos que la confirman como comedia de madurez: desde el proceso de pulido del esquema métrico y el tratamiento de los motivos temáticos, hasta los recursos escénicos (Frolidi 1968:125-127 y Canet 1985:49). En cuanto a la discutida relación entre el *Prado tarreguiano* y *El Grao de Valencia* de Lope, véase el prólogo de Fernández Rodríguez [en prensa] a la edición de esta última.

9. Existe una obligación con fecha del 13 de enero de 1599 en la que se documenta que *La sangre leal* y *La favorable enemiga* [sic] pertenecían en 1599 a la compañía de Luis de Vergara. Se incluye también el título *Rodas defendida*, quizá *El cerco de Rodas*; véase la base de datos CATCOM (Teresa Ferrer et al.).

10. Ve Frolidi [1968:123] en esa tríada —*La duquesa constante*, *El esposo fingido*, *Las suertes trocadas*— el influjo de Virués, reflejado en la «fuerte emotividad» y el «gusto senequista», también latente en la simplificación del sistema métrico de *Las suertes trocadas* [1968:124].

Una empresa editorial que se repite con el libro continuador, *Norte de poesía española*.¹¹

2. LAS ACOTACIONES DEL TEATRO TARREGUIANO: REVISIÓN Y PROBLEMÁTICA

Las acotaciones de Tárrega captaron tempranamente el interés de la crítica (Weiger 1978 y Oleza 1984).¹² Especial atención les prodigó Canet [1985], también junto a Sirera [1986].¹³ La observación y comparación de las acotaciones en el corpus del canónigo les permitió constatar, siguiendo un orden cronológico, que su técnica dramática había evolucionado en paralelo a las convenciones teatrales que con el tiempo vendrían a definir la comedia nueva. Como parte de este fenómeno evolutivo, establecieron la hipótesis de que Tárrega habría participado como autor de comedias en la representación de alguna de sus obras (Canet y Sirera 1986:125; Oleza 1984:40). Se amparaban para ello en aquellas acotaciones cuya acusada precisión o detallismo parecía responder a la intención de dirigir al actor. Canet y Sirera (1986:118) repararon también en una reducción progresiva en el número de acotaciones, como consecuencia de la profesionalización de las compañías, que volvía innecesaria o inefectiva la intervención del dramaturgo.¹⁴ Esta doble constatación casaba con el traslado paulatino de las comedias desde el contexto de la fiesta cortesana, de la que formarían parte los mismos asistentes —nobles o criados— bajo

11. «De hecho, si pensamos que [...] la elección de unas cuantas comedias como materia vendible a un grupito de lectores se hace en detrimento del género de prestigio, la tragedia, su mera existencia cobra una importancia indiscutible» (Gómez Sánchez-Ferrer 2015:170).

12. Considero «acotación» una unidad de significado más restringido que la de «didascalia». Tomando la terminología de Hermenegildo [2001], distingo entre acotaciones explícitas —aisladas del cuerpo del diálogo, no pronunciadas por el actor y, por lo común, gramaticalmente construidas alrededor de un verbo en modo imperativo— y acotaciones implícitas —embebidas en el verso—.

13. El capítulo de 1986 de Canet y Sirera retoma parte de lo que Canet había abordado en solitario en su estudio introductorio a la edición de *El prado de Valencia* de 1985.

14. Esta evolución se percibe como un proceso de pulimento que afecta a otras parcelas de la planificación espectacular: «Sus primeras obras, en efecto, exhiben una gran cantidad de personajes, impropia para ser asumida por las compañías profesionales del momento, que solo con un ajustadísimo doblaje podrían representarlas, lo que prueba o bien que no fueron compuestas para ser representadas por compañías profesionales o bien que Tárrega no era plenamente consciente del principio de economía de personajes a que le obligaba el teatro público. Y en sus obras posteriores, la media baja. Como baja la densidad de la palabra, que en sus primeras obras es altísima» (Oleza 1984:39).

la batuta del dramaturgo-autor, hasta un espacio escénico como la Olivera, regido ya por el gobierno de las compañías (Oleza 1984:41).¹⁵

Resulta tentador sumergirse en las acotaciones tarreguianas con el fin de detectar una conciencia dramaturgística estricta que tomaba las riendas del espectáculo. La existencia de estructuras acotacionales fijas, que se repiten en las obras de todo un periodo, refleja un esquema de comunicación asentado, en el que cada uno de los agentes involucrados en el hecho teatral —dramaturgo, autor, compañía— ha aceptado su papel y comprendido los límites de su campo de acción o influencia. Así, en principio, un dramaturgo no se inmiscuiría demasiado en el trabajo del intérprete. A medida que la profesionalización del teatro se consolida en un entramado comercial a lo largo del XVII, más nítidamente se afinan las leyes de interacción en dicho esquema comunicativo.

Sin embargo, nos hallamos ahora a las puertas del nuevo siglo, frente a un teatro que se abre paso con la efervescencia de una urbe virreinal en constante cambio. La propuesta de Canet y Sirera se sustentaba en las particularidades del adverbio *aquí*, que, en las primeras obras de Tárrega, aparece en numerosas acotaciones dirigidas al actor: «*Aquí se abrazan*» (*Duquesa*, f. A7v), «*Aquí entra Lucrecia*» (*Duquesa*, f. A7v), «*Aquí le da de coces*» (*Duquesa*, f. A8r).¹⁶ En este «aquí», cuya incidencia había destacado previamente Weiger [1978], cifraban los críticos la percepción del

15. Conviene no perder de vista que las expectativas de recepción del canónigo no se proyectan hacia un público de masas análogo al lopesco, sino que se mantienen todavía circunscritas a la nobleza y la oligarquía urbana (Mouyen 1991, Canet y Sirera 1986:130 y Oleza 1984:40).

16. Cito siguiendo la *princeps* de *Doce comedias*, digitalizada por la BNE, en el caso de los títulos siguientes: *El esposo fingido*, *Las suertes trocadas* y *el torneo venturoso*, *El cerco de Rodas*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra* y *La perseguida Amaltea*. En cuanto a *La duquesa constante* y *El cerco de Pavía*, sigo la primera edición de *Norte de poesía*, que ofrece digitalizada la Biblioteca Nacional de Austria. Consulto *La enemiga favorable* a través de la *princeps* de *Flor de comedias*, volumen en el que se incluye junto a comedias de otros autores y que alberga la Biblioteca de Palacio. Para *El prado de Valencia*, cito por la edición crítica de Canet [1985] y, en el caso de *La fundación de la Orden de Nuestra Señora*, por la de Sirera [2002]. De acuerdo con la composición heterogénea de los ejemplares —no paginados—, cito por pliegos y restituyo, cuando convenga, la numeración; téngase en cuenta que este sistema de foliación se reinicia en cada comedia y que alterna numeración arábiga y romana (por otra parte, como ya se ha indicado, *La enemiga favorable* presenta paginación propia). En todos los casos, regularizo la ortografía de forma sistemática cuando transcribo los textos. Para mayor comodidad en la lectura, en los ejemplos cito las obras por título abreviado: *Esposo* (*El esposo fingido*), *Suertes trocadas* (*Las suertes trocadas y el torneo venturoso*), *Rodas* (*El cerco de Rodas*), *Sangre leal* (*La sangre leal de los montañeses de Navarra*), *Amaltea* (*La perseguida Amaltea*), *Duquesa* (*La duquesa constante*), *Prado* (*El prado de Valencia*), *Fundación* (*La fundación de la Orden de Nuestra Señora*), *Pavía* (*El cerco de Pavía*) y *Enemiga* (*La enemiga favorable*).

canónigo como un dramaturgo atento al rigor de la escena, hábil tejedor del esqueleto performativo. Esta teoría venía reforzada por la desaparición paulatina del «aquí», que se registra hasta 32 veces en *La duquesa constante* —considerada, recordemos, la primera obra del dramaturgo—, salpica muy de vez en cuando el conjunto de las comedias siguientes y desaparece por completo en las postreras. De este modo, Tárrega cedería con los años a la confianza en la labor de la compañía, o bien se rendiría a la imposibilidad de interceder o regular la inmediatez del espectáculo.

Podrían aducirse, sin embargo, algunas objeciones, que concretaré en dos perspectivas. En primer lugar, la cronología, revisada por Froidi y aceptada por Canet y Sirera, dista de ser definitiva. Carecer de una datación exacta en la mayoría de las obras complica la posibilidad de afirmar una evolución a partir de criterios estrictamente temporales. Segundo, el concepto de identidad dramática se difumina irremediabilmente en el momento en que no se conservan comedias autógrafas de Tárrega. A este último obstáculo cabe sumar el carácter facticio de *Doce comedias y Norte de la poesía*, que entorpece el estudio del corpus como un todo unitario y cohesionado.

No disponer de manuscritos autógrafos se interpone también en el descubrimiento de estrategias comunes, tendencias o aun manías autorales como las que han permitido a Crivellari [2013] localizar rasgos de sistematización en la escritura lopesca y a Boadas [2018] analizar, también en Lope, los patrones de distribución de las salidas y entradas en los márgenes de la página.¹⁷ Teniendo en cuenta el panorama editorial trazado, no nos queda sino reconocer una *voz dramática* cuya identidad puede no corresponderse fielmente con la de Tárrega. Se tratará más bien de una voz múltiple, cuajada de interferencias en el recorrido desde la creación hasta la impresión. ¿Conmina este fenómeno a sustraer al canónigo de su propia obra? No, por supuesto, pero sí problematiza el aislamiento de una autoridad inequívoca, especialmente en el caso de las acotaciones explícitas, como veremos a continuación.

17. Y no solo como muestra de un quehacer dramático particular, sino como lenguaje compartido con la compañía teatral: «Todo parece indicar que esta distribución de las acotaciones a derecha e izquierda en función de su tipología no fue un intento de sistematización infructuoso, sino que con mucha seguridad fueron unas marcas conocidas e interpretadas correctamente por los autores de comedias, un código entre dramaturgo y director que permitía una visualización mucho más rápida de las entradas y salidas de personajes» (Boadas 2018:94). Detectaba Boadas cómo estos patrones sufren variaciones con el tiempo, de modo que Lope tiende a desplazar las acotaciones desde los márgenes hasta incluirlas en la caja de escritura.

En comedias con características acotacionales afines —como *El cerco de Rodas*, *La sangre leal* y *La perseguida Amaltea*, sitas en la etapa final de su producción—, se observa un fenómeno de dos caras. Por un lado, en comparación con el resto del corpus, el número de acotaciones explícitas es reducido; además, estas se adscriben, en su mayoría, a la categoría de salidas y entradas.¹⁸ Por otro lado, opera un significativo fenómeno de “implicación”, que relega al diálogo acciones cuya representación en escena es imprescindible para el éxito de la trama. No se explicita, por ejemplo, toda la escena en que Julián engatusa a Amaltea para que escriba por él una carta de tintes desdeñosos que al cabo precipitará al desastre la relación entra la dama y Polidoro (*Amaltea*, f. BIIr). Pendencias, cuchilladas furtivas, el abanico de relaciones proxémicas en general y la precisión de ciertos gestos —como el velo que Fruela parte en dos de un solo fendiente (*Sangre leal*, f. A2v)— pertenecen en este conjunto de obras al terreno de las acotaciones implícitas, y no por ello exigen al actor un menor compromiso con el texto y su significado espectacular. Caso aparte, el elevado número de acotaciones explícitas de *La enemiga favorable* es, más bien, fruto de su vinculación a una teatralidad cortesana enraizada todavía en el concepto de fiesta.

Si la hipótesis que se sostiene es que Tárrega renuncia progresivamente al mando en favor de la compañía, no se entiende la ausencia de determinadas acotaciones explícitas de entrada en *El esposo fingido* que sí constan, por ejemplo, en *La duquesa constante*, ambas pertenecientes a ese grupo de comedias anteriores a 1589. Y esto nos lleva a una cuestión clave, que está aún por emprender en el estudio de las acotaciones: el papel de las implícitas. Reuniendo las notas anteriores, el mayor o menor número de acotaciones explícitas de una comedia no es indicativo o, como mínimo, no es argumento axiomático para afirmar la existencia de una voluntad de control por parte de la voz dramatúrgica. A esto se suman determinadas incoherencias en la acción ocasionadas por los condicionamientos de la página impresa, que sitúan más de una acotación explícita en el lugar incorrecto.¹⁹ De ahí que, en el rastreo de esa voz, convenga acudir a las acotaciones

18. Consúltese la tabla que se incluye unas páginas más adelante.

19. Tal y como indica Pontón [2018:80], «los impresores ubican en ocasiones las acotaciones en función de la mejor distribución del texto en la plana». Empero, en el corpus tarreguiano no es inusual que una acotación se coloque en un lugar ilógico dentro de la secuencia de la acción por razones que los requisitos de la página no justifican.

implícitas como espacio textual menos manipulable por parte de manos sucesivas (Monzó 2019:48-52).²⁰

Dibujada la problemática esencial, y en consonancia con el objetivo principal, planteo el análisis de tres grupos de acotaciones: acotaciones de salidas y entradas —incluyen acotaciones de esquema coreográfico y de espacio de representación o *locus scaenicus*—, acotaciones de escenotecnia y recursos sonoros, y acotaciones relativas al actor.

3. SOBRE LAS ACOTACIONES DE SALIDAS Y ENTRADAS

Las acotaciones de salidas y entradas, con su trasiego desde *dentro* al tablado, enarbolan un paradójico estandarte: al tiempo que, de acuerdo con un criterio cuantitativo, son indiscutiblemente las más numerosas, tienden a ser ignoradas en los estudios teatrales. Canet y Sirera [1986:116] aducen que su «aparición no es significativa de Tárrega, ya que las encontramos por igual en todas las obras de teatro de los siglos XVI y XVII». Se les atribuye, he ahí el motivo, una mera función convencional, bien como reguladoras del tránsito de personajes en escena, bien como marcadores en la delimitación macroestructural de la obra, al hacer coincidir determinadas salidas y entradas con una división por cuadros o escenas.²¹ Y es cierto; sin embargo, permitámonos reconsiderarlas desde otro punto de vista. Salidas y entradas son quizá las acotaciones que, con inequívoca sutileza, mejor revelan la concepción dramaturgica del poeta con respecto a la puesta en escena de su obra. La información que condensan, como iremos comprobando en las páginas siguientes, es múltiple. Primero, forman parte del esquema coreográfico de la obra y los desplazamientos actorales básicos, en pro de una premeditada agilidad escénica. Segundo, a menudo son las acotaciones que muestran con mayor transparencia el *locus scaenicus*; es decir, las características del espacio de representación, con los

20. Sobre el papel de las acotaciones implícitas viene al caso el apunte de Pontón [2018:83] respecto a la relación de Lope con los editores: «saber que hay cambios no significa estar seguro de que se hayan producido en un determinado punto, y además carece de sentido intentar la restitución textual de un material sobre el que ni el mismo Lope hacía petición de literalidad, a diferencia de lo que sucede con sus versos, de cuya deturpación a manos de los impresores se quejaría reiteradamente a lo largo de los años».

21. Dado que excede la inmediatez de la escena, dejo aparcada la segunda cuestión.

componentes fijos del edificio teatral. Tercero, dentro del fenómeno de sincretismo que caracteriza a las acotaciones áureas,²² acumulan significados que operan simultáneamente en distintos planos del espectáculo. Cuarto, son permeables a la emergencia de la voz dramática, que interviene aquí y allá para iluminar el significado del lenguaje escénico cuanto menos codificada está una acotación. Quinto, en el nivel textual, su posición en el folio —hablo aquí no de manuscritos sino de impresos—, en correspondencia con las acotaciones implícitas —lo que repercute en el surgimiento de redundancias o incoherencias en la secuencia de la acción—, contribuye a visibilizar las interferencias potenciales en el proceso que lleva de la escritura a las prensas. Sexto, si se adopta un enfoque diacrónico, el contraste entre las formulaciones morfosintácticas de las acotaciones a lo largo del periodo áureo traza un camino progresivo de fijación de significantes.

En consecuencia, prescindir de ellas por el hecho de que reproduzcan un patrón más o menos fijo —esto es, codificado— nos priva de comprender la planificación secuencial básica de unas comedias que, a falta de grandes recursos escenotécnicos, fundan su éxito en la palabra, el actor y los desplazamientos sobre el tablado; aquello que en el teatro del xvii se irá fraguando coreográficamente en forma de *enredo*. Es más, la propia formulación lingüística manifiesta unos patrones dominantes, es cierto, pero todavía inestables; conque la detección de los usos y variantes constituye herramienta útil para concretar la hipótesis evolutiva.

Ciñámonos ahora al caso de Tárrega. La estructura sintáctica de salidas y entradas se ajusta a la habitual: verbo *salir* / *entrar* / *ir* conjugado en tercera persona (singular o plural) en presente de indicativo o subjuntivo.²³ Vale la pena revisar momentáneamente determinados conceptos clave en el funcionamiento del espacio escénico, al objeto de perfilar algunas desviaciones o contaminaciones semánticas que afloran en el uso de la jerga teatral convencional. El movimiento básico de las salidas y entradas reproduce una disposición bipartita del *locus scaenicus* que distingue entre el *fuera* (la escena, espacio *ad oculos*) y el *dentro* (todo aquel espacio oculto al espectador, ocupado habitualmente por el vestuario). De acuerdo con esta división, el verbo predominante para la aparición de personajes es *salir* con el sig-

22. Fenómeno teatral por el que «una sola indicación funciona en clave de signo y condensa significados que actúan simultáneamente en varios planos» (Monzó 2019:83).

23. Nótese que las formas de presente de subjuntivo —«*salga*», «*entre*»— coinciden con las de imperativo.

nificado de ‘acceder a la escena’. *Irse*, en las formas «*vase*» en singular y «*vanse*», en plural, es el más frecuente para las entradas; aunque para esta acción se emplea con menor frecuencia el verbo *entrar*. Sin embargo, *entrar* absorbe en ocasiones el significado de *salir*, de modo que pasa a utilizarse como verbo de salida. Es un fenómeno frecuente en *Duquesa* —con 16 casos— y escaso en el resto del corpus. En Tárrega se impone visiblemente el indicativo al subjuntivo.²⁴

Antes de ahondar en la tipología, puede tomarse como referencia general la siguiente tabla, donde se indica el número de acotaciones explícitas de cada obra, así como el de acotaciones de salidas y entradas dentro del total:

TÍTULO	TOTAL ACOTACIONES	SALIDAS Y ENTRADAS
<i>La duquesa constante</i>	138 (5 apartes)	89
<i>El cerco de Pavía</i>	99	79
<i>La fundación</i>	124	70
<i>El esposo fingido</i>	83	56
<i>Las suertes trocadas</i>	148	57
<i>El prado de Valencia</i>	110 (6 apartes)	56
<i>El cerco de Rodas</i>	61 (4 apartes)	45
<i>La sangre leal</i>	65 (16 apartes)	42
<i>La perseguida Amaltea</i>	66	61
<i>La enemiga favorable</i>	136 (27 apartes)	50

EL ESQUEMA COREOGRÁFICO COMO REVELADOR DEL *LOCUS SCAENICUS*

El esquema coreográfico, de trazados direccionales elementales, reproduce un *locus scaenicus* que deja un rastro, a veces débil, de referencias a las coordenadas arquitectónicas. Ante la ausencia de noticias de representación de las obras tarreguianas, las acotaciones permiten reconstruir siquiera las características más básicas de la escena: dos niveles de alturas (el del tablado y el primer corredor), junto con

24. Lope prefiere el par dicotómico *entrar/irse* —aunque emplea también *entrarse* para los «*vase*»— y el subjuntivo al indicativo (Dixon 1996:61). Retoman la cuestión Pontón [2018:72] y Boadas [2018:107].

la demarcación del dentro/fuera, que dota a la escena, en palabras de Canet y Sire-ra [1986:120], de una «profundidad ilusoria». Si sumamos una fachada en la que presumiblemente se abren dos puertas y, como mínimo, un nicho —puesto que se emplean el paño o las cortinas—, se perfilan unos condicionantes físicos cuyo modelo encaja prototípicamente con el del corral. De todos modos, estas alusiones en el cuerpo acotacional a la presencia de dos puertas o accesos al tablado son escasas: «*Llévanle y sale el Rey por otra puerta*» (*Fundación*, II, v. 622Acot), «*Vanse cada uno por su parte y salen tres guardas del rey moro*» (*Fundación*, III, v. 250Acot), «*Aquí sale a la puerta el Mercader*» (*Duquesa*, f. A6r), «*Sale Don Fruela y están a la puerta dos Alabarderos y porfiando de entrar y ellos le resisten*» (*Sangre leal*, f. A8v).

El espacio, además, ha de ser apto para la implementación escenotécnica. La mención más firme del edificio teatral reside en la acotación explícita «*Diga Lotario del vestuario*» (*Esposo*, f. B8v). Si, como aduce la crítica, Tárrega escribió sus obras pensando en la primera Olivera (Oleza 1984:41), el espacio escénico presentaría ciertas diferencias con respecto a los corrales madrileños.²⁵ No obstante, tales particularidades no pueden colegirse de las acotaciones. Aun si no atendemos exclusivamente al texto, es razonable dar por hecho que, ante una estructura de mercado que se consolidaba a marchas forzadas en forma de industria y que establecía una retroalimentación entre espectáculo e imprenta, las obras fuesen adaptables con facilidad a las principales tablas de la Península.²⁶

Determinadas escenas ponen al descubierto el interés por explorar la verticalidad, con damas pizpiretas que se asoman a la ventana puntualmente. El diálogo entre explícitas e implícitas confirma el clásico apunte de Ruano [2000:146-147], que a menudo considera *balcón* y *ventana* términos alomorfos para un mismo referente. Si la explícita reza «*Éntrense y salga el Pregonero y, mientras se hace el pregón, súbanse a una ventana donde las vean*» (*Duquesa*, f. A5r), en los versos Flaminia no habla de ventana sino de balcón: «*Salgámonos al balcón*» (f. A5r). Por otra parte, el acercamiento de la fábula a la comedia urbana conlleva una mimesis referencial que

25. Remito a Sirera [1986a] para los pormenores de las características del edificio de la antigua Olivera, así como para el trazado de un panorama escénico de la Valencia del momento.

26. Lo cual no significa que hubiera en Tárrega un deseo de “profesionalización”. De acuerdo con Sirera [1983:17], «de los valencianos, solo Aguilar y Guillén intentaron profesionalizarse»; pero las artimañas editoriales que rodean a la publicación de *Doce comedias* y *Norte de la poesía*, en consonancia con la popularidad del dramaturgo en los tablados, ponen de manifiesto el arraigo progresivo del teatro concebido en términos de producto.

desemboca en una correspondencia entre el *locus scaenicus* y el espacio ficcional. Así, en *Prado*: «*Salen Laura y Margarita a la ventana*» (v. 2375Acot), «*Sale Felicia a la ventana*» (v. 2728Acot). Con la diversificación de los escenarios ficcionales, abiertos a la conquista del exotismo topográfico, se produce una disociación entre el significante arquitectónico del *locus* y su significado adquirido en el contexto de la acción. Es el procedimiento habitual por el que montes y castillos emergen en el tablado avalados por la complicidad del espectador. En *Sangre leal* y en *Pavía*, el primer corredor queda convertido en *muro* durante la escena del asedio: «*Sale Manfredo por el muro*» (*Sangre leal*, f. C4r), «*Éntranse los soldados del muro*» (*Pavía*, f. B4v). Así, el léxico de las acotaciones se hace eco de estos usos, a través de adverbios o locuciones adverbiales: «*Sale una Atalaya arriba en la torre*» (*Prado*, v. 3596Acot), «*Sale Amaltea arriba en una peña*» (*Amaltea*, f. CIIIr), «*Salen en lo alto del muro*» (*Pavía*, f. B3r), «*Sale Doña Lambra encima el muro*» (*Sangre leal*, f. C1r).

En general, no obstante, Tárrega prefiere la horizontalidad. Algunas acotaciones desvelan circuitos coreográficos que ocupan con dinamismo el tablado: «*Aquí van corriendo por allí de una parte a otra, turbados*» (*Duquesa*, f. C6r). Ejemplos como el anterior no dejan de reflejar una concepción lineal del espacio escénico, frente a ese aprovechamiento de la profundidad escénica que caracterizará a los teatros a la italiana de entrada el siglo XVII. La disposición de los actores en escena tiende a la bifocalidad y ofrece al espectador puntos de atención superpuestos:

Aquí hablan Arnaldo con el Secretario, y Clodosinda con su tío Lotario, apartados unos de otros de secreto (*Esposo*, f. B7v).

Siéntanse Laura y Don Juan juntos, y el Capitán y Margarita (*Prado*, v. 904Acot).

Pónense en otra parte del teatro do haya una emboscada y sale Don Juan (*Prado*, v. 3013Acot).

Salen Casandra y Cisneros y retírase Nuncia a una parte que no la vean (*Pavía*, f. C7v).

Vase y sale Belisardo por otra parte (*Enemiga*, f. 17v).

En concomitancia con las anteriores indicaciones funcionan acciones tales como *retirarse* y *apartarse*: «*Aquí se retira algún poco Otavio*» (*Duquesa*, f. B3r),

«Apártanse» (*Pavía*, f. A6v), «Retíranse a un lado» (*Pavía*, f. D2v). Como en los apartes, se exige a los intérpretes un ejercicio de simulación que consiste en ignorar deliberadamente la presencia de otro actor; y al espectador, aceptarlo como verosímil dentro de las leyes ficcionales que rigen el hecho teatral. Otros desplazamientos reproducen una coreografía ritualizada, como en el torneo final de *Enemiga*: «*Suenen cajas, sale el Rey tras ella armado como los otros, da su vuelta y reverencia a los jueces y pónese al lado de Norandino*» (f. 29r).

4. ESTRATEGIAS DE GESTIÓN DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA

Si hay un aspecto revelador de la conciencia dramática de Tárrega y su intuitiva percepción de la pulsión escénica es el manejo de los ritmos. El canónigo integra como motor de su obra un axioma teatral: la atención del público es mudable. Reclamar su interés pasa por hacer gala de estrategias de creación de estímulos y de dosificación informativa. Estas estrategias recalcan en motivos recurrentes, entre los que destacan dos: los apartes —cuya profusión detectaban Canet y Sirera [1986] en las primeras obras— y el uso de cartas y papeles como medio para vehicular elipsis en la acción.

4.1. *Apartes*

De acuerdo con el recuento de Canet y Sirera [1986:115], las obras más pródigas en apartes —estrategia dramática característica del teatro tarreguiano— son *Duquesa*, con 40, y *Enemiga*, con 37. En el lado opuesto se sitúa *Fundación*, con 8. La inmensa mayoría de estos apartes no están explícitos. De hecho, en *Duquesa* solo 5 de los 40 se registran en acotaciones independientes. *Enemiga* es la que presenta un mayor número de apartes explícitos, 27.²⁷ Lejos de ser un rasgo excepcional, y como advierte Rubiera [2018:57], «puede decirse que en general son muy escasas las indicaciones de los apartes en la mayoría de las comedias». Aun así, la producción de los valencianos se desvía en cierto modo de la corriente principal del teatro áureo (Rubiera 2018:57) al precisar en las acotaciones explícitas la ejecución escénica del

27. Véase la tabla incluida en la p. 98.

aparte. Se emplean con el significado escénico de *aparte* las siguientes expresiones (Canet y Sirera 1986:117):

Aquí le habla al oído (Duquesa, f. C1r).

Léela Cisneros para sí (Pavía, f. C6v).

Háblale al oído y sale Ioannes (Pavía, f. C7v).

Prosigue Flora entre sí (Fundación, II, v. 733Acot).

Entre sí solo este verso (Fundación, II, v. 337Acot).

Armengol entre sí (Fundación, II, v. 356Acot).

Entre sí solo (Fundación, II, v. 535Acot).

Háblale al oído (Esposo, f. C3v; Prado, v. 1040Acot).

Dícele al oído el concierto (Prado, v. 1085Acot).

Da Beatriz al Conde una higa de cristal y dice que es de Laura y hablan en secreto (Prado, v. 2303Acot).

En la órbita de estos mecanismos de dosificación y control de la acción, pueden mencionarse las acotaciones que ajustan el volumen de la voz, equivalente a la antítesis «*en voz alta*» / «*entre sí*». En *Prado*, son siete las acotaciones explícitas que contienen el adverbio «*bajo*» o «*bajito*».

4.2. *Cartas*

Elemento por excelencia en la regulación del flujo informativo que se concede al espectador, la lectura en voz alta de una carta resulta práctica a la hora de efectuar elipsis. La originalidad de Tárrega reside en su búsqueda de variaciones que impidan caer en el desgaste de la estrategia convencional. Ya en *Duquesa* explora propuestas distintas. En una, el Capitán ha de ponerse al día de unos hechos que tanto el públi-

co como Torcato, presente en escena, ya conocen. A través de acciones simultáneas, el dramaturgo se las ingenia para no ralentizar el desarrollo escénico y evitar la repetición del grueso informativo. Así, en lugar de hacer que el Capitán lea en voz alta la carta, la acotación explícita correspondiente reza «*Muéstrale el papel de Coridón y, mientras lo lee, dice Torcato*» (f. C1v).²⁸ La reconstrucción de la escena juega con el silencio y las energías actorales; mientras el Capitán descifra para sí la carta, Torcato repasa en unos pocos versos su contenido, y el asunto queda solventado con agilidad. El mismo recurso se había utilizado previamente: «mira, Otavio, ese papel; / dírasme lo que hay en él» (f. B4r). Es llamativa la ausencia de acotaciones explícitas en todo el pasaje, cuya planificación secuencial se deduce exclusivamente de las implícitas. En planteamiento semejante al anterior, el canónigo opta por simultanear la lectura silenciosa de la carta por parte de Otavio con la reflexión en voz alta de Torcato, que trata de adivinar el contenido de la misiva: «en ese papel es llano / me dice el Duque, y lo creo, / que vitorioso y ufano / viene algo, y no me pesa» (f. B4v).

Atendiendo al ejemplo anterior, si las explícitas constituyen una guía sintética del movimiento actoral, es en el texto donde se atesora la riqueza kinésica. Motor de la acción, el billete es proclive al enredo. En *Prado*, la obra que más se ajusta a los motivos temáticos consustanciales a la comedia nueva, se emplea como generador de equívocos. La acotación explícita que dirige la escena es «*Dale Beatriz el papel del Conde pensando le dar el del Capitán*» (v. 1205Acot), pero las implícitas descubren una cadena de acontecimientos más simpática: la vieja Felicia se deleita con una rica piñonada y le pide a Margarita un lienzo con que guardar un poco para más tarde. Mientras Margarita se entretiene buscando el envoltorio, la resuelta Beatriz aprovecha para deslizar la carta, con tan mala fortuna que confunde los remitentes y entrega el papel del galán equivocado.

4.3. Otras estrategias

El aprovechamiento mismo del *locus scaenicus* es, como decía, sintomático de la preocupación por las exigencias del público. Claro ejemplo es la acotación explícita

28. Estos usos alternativos conviven con los dominantes. Por ejemplo, la acotación de apertura de *Esposo*: «*Salen Honorio, con un papel en las manos, y Teodosia*» (f. A2r).

«Éntrense y salga el Pregonero y, mientras se hace el pregón, súbanse a una ventana donde las vean» (*Duquesa*, f. A5r). Con el fin de evitar que quede la escena vacía durante el intervalo en que las actrices abandonan el tablado para acceder a la primera altura,²⁹ Tárrega recurre a la intervención de un pregonero. Logra así proporcionar a las intérpretes el tiempo suficiente para llegar cómodamente a la ventana sin perder el resuello.

Asimismo, en el corpus del canónigo es habitual la secuencia por la que un correo o paje accede a escena con el objetivo de transmitir un mensaje, entregar un papel, anunciar la llegada de una visita o acatar una orden concreta. Sin ir más lejos, hasta en once ocasiones en *Duquesa* y seis en *Esposo* echa mano Tárrega de esta estructura,³⁰ cuyo modelo reproduce el siguiente ejemplo:

(*Entre un Paje*)

PAJE	De parte de Coridón está un pescador afuera.
TORCATO	Hazle entrar.

(*Vase el Paje*)

(*Duquesa*, f. C1v)

En *Duquesa*, cada una de estas breves intervenciones queda enmarcada por las correspondientes acotaciones de salida y entrada. No así en *Esposo*, en la que se explicita únicamente la salida de estos correos o pajes. En tales situaciones, es responsabilidad del actor detectar el momento oportuno para abandonar la escena, ocasión a veces fácilmente deducible del texto —a través de fórmulas de despedida, por ejemplo—, otras más opaca. Se trata de dos obras, por lo tanto, cronológicamente cercanas y pertenecientes a contextos de representación análogos que presentan diferencias acotacionales sistemáticas, observables en estrategias dramáticas equivalentes. En las obras más tardías de Tárrega, este recurso tiende a la desaparición.

Al mismo tiempo, las expresiones apostróficas como «hola» activan el llama-

29. Consúltese el trabajo de Fernández Rodríguez (en preparación) dedicado a la cuestión del tablado vacío.

30. Las entradas en *Esposo* no siempre se explicitan, lo que dificulta la delimitación del tiempo que el correo o paje permanece en escena. Es posible, por lo tanto, que este cómputo sea aproximado.

miento a escena de criados y sirvientes, lo que explica que algún protagonista se dirija súbitamente a un paje cuya salida no se ha hecho explícita en ningún momento.

5. ESCENOTECNIA Y EFECTOS SONOROS

Más allá del mobiliario común, compuesto por mesas y sillas, y de algún efectivo truco ocasional, las comedias tarreguianas prescinden de aparato escenotécnico. Caso aparte en esta tendencia es *Fundación*, que se presta a la tramoya debido a su adscripción al subgénero hagiográfico. Disiente de esta afirmación Oleza [1984:40], que veía en Tárrega «una concepción escénica espectacular y sofisticada, de grandilocuencia retórica y riqueza escenográfica»; y remataba: «un teatro de lujo, emparentado directamente con el espíritu de la teatralidad cortesana». Procedamos a bucear en las acotaciones.

Como superficie socorrida para depositar objetos, adecuadamente aderezada, es probable que la mesa permaneciese a la vista en las escenas de interior: «Váyase y salga Ganimedes y Tirsia, la cual ha de sacar una mesa con manteles y recado» (*Duquesa*, f. B7r), «Vanse, y salen dos ayudas de cámara del Rey don Jaime. Ponen un bufete y sobre él una celada antigua y un libro de cuentas, y una luz, y aparejo para escribir» (*Fundación*, I, v. 333Acot). Tal y como manifiestan algunas acotaciones, cuando ha lugar, se busca incorporar en la acción el traslado del mueble, y evitar con ello los desplazamientos técnicos propios del cambio de escena: «Vanse, y quitan la mesa los ayudas, y sale una cuadrilla de bandoleros, que son Armengol, capitán dellos, Roberto, Cloridiano, Rutilio y otros» (*Fundación*, I, v. 651Acot). La recreación de las estancias interiores se apoya puntualmente en objetos decorativos: «Salen dos criados y tienden una alhombra» (*Esposo*, f. A5r). Característico del espacio privado femenino es el *estrado*, pero solo se nombra en acotaciones implícitas: «Siéntate en aqueste estrado, / que huelgo de hablar contigo» (*Fundación*, II, vv. 434-435Acot).

5.1. Escenotecnia

Duquesa se abre con la alusión a tres galeras cuya función es más ornamental que funcional: «Sale el Duque Valentino y Torcato, Gobernador, y toquen dentro cajas y

clarines y muéstrense tres galeras» (f. A3r). De todos modos, comoquiera que se trata del único elemento escenográfico llamativo de la obra, en cierta discordancia con la tónica estética de la comedia, y dado que no desempeña un papel relevante en la función, no puede descartarse que las galeras perteneciesen en origen al decorado verbal y que esta acotación explícita constituya un añadido posterior. Bastaría con los versos de Torcato: «Este, duque, es el lugar / y estas son las tres galeras, / que te puedo asegurar / que son fuertes y veleras» (f. A3r). No obstante, la presencia de las naves en dos acotaciones explícitas nos obliga a plantearlas como decorado físico dentro de la hipótesis de puesta en escena de la obra: «*Dale el anillo al Duque, salen dos espalderos y, tomando en hombros a él y al Capitán, los embarcan. Tocan a leva y arrancan las galeras, y queda Torcato y Otavio, su criado»* (f. A3v). El verbo *embarcar* implica quizá la interacción de los personajes con el decorado.

Al fin y al cabo, a medio camino entre el trasiego elemental de muebles y objetos y la espectacularidad de las máquinas que pronto abordaremos, el decorado permitía contrarrestar la austeridad del tablado. En *Duquesa* hay manifiesta interacción con la tienda del mercader —«*Cierre el Mercader la tienda en cólera y váyase»* (f. A7r)— y la sepultura de Otavio. Explícita en siete acotaciones, esta última había de ser lo suficientemente grande como para que el actor pudiera operar cómodamente desde su interior. La interacción reproduce una secuenciación detallada: «*Aquí se hace ruido dentro de la sepultura»* (f. C6r), «*Aquí saca Otavio el brazo por el agujero que dejaron en la sepultura, deteniéndole el brazo al Duque»* (f. C6v), «*Aquí le ayuda el Duque a salir de la sepultura»* (f. C6v). Los verbos de las acotaciones explícitas —«*Aquí alzan la piedra de la sepultura»* (f. B7r)—, en combinación con los versos, sugieren una suerte de escotillón abierto en el tablado: «*Esa piedra levantad; / en esa fuesa enterrad / al señor Otavio al lado / de aqueso gentil que, honrado, / dejó la gentilidad»* (f. B7r).

Son comunes en el teatro tarreguiano la *emboscada*, las ramas o los árboles, útiles no solo en la ambientación, sino como práctico escondrijo para los personajes:

Pónense en una arboleda que ha de haber (Prado, v. 3373Acot).

Vuélvese a la emboscada y sale el Capitán con cuatro soldados (Prado, v. 3433Acot).

Pónense junto a la emboscada de los moros (Prado, v. 3478Acot).

Éntranse en la emboscada y sale Pedro Nolasco y fray Raimundo, con un criado que lleva una maleta cerrada (Fundación, I, v. 692Acot).

Sale Armengol, y Roberto, por entre los ramos, acechando. Y dicen sin ser vistos de los frailes (Fundación, I, v. 750Acot).

Asimismo, hay rastro en los cuerpos acotacionales del paño o cortina.³¹ Los verbos privilegiados por el contexto —*correr* y, especialmente, *descubrir*— desprenden un significado de primitivo desvelamiento. En *Pavía*, es crucial como golpe de efecto para exhibir la apariencia: «*Corren las cortinas y véese al Rey de Francia en una cama de campo muy bien puesta, y levanta la cabeza y está el Emperador de pies y descubierta la cabeza*» (f. D1v). Junto con los significados simbólicos subyacentes al dibujo jerárquico de la composición visual, el *tableau vivant* sorprende con un interesante recorrido dinámico. Como si, tras saltar en el tiempo unos siglos adelante, nos hallásemos cómodamente sentados en las butacas de un cine, la voz de la acotación se deja contagiar por el patetismo de la imagen y adopta el punto de vista del rey francés. Siguiendo el recorrido de la cámara, que enfoca únicamente el rostro del monarca, podremos levantar con él la vista para encontrarnos por sorpresa con el compungido emperador.

Las apariencias adquieren una entidad onírica que preserva la verosimilitud de la escena al ampararse en una doble convención: el lenguaje simbólico que desprende su planteamiento visual y el marco parentético proporcionado por la cortina. La unión de ambas faculta al espectador para interpretar el desenlace de *Esposo* desde una lectura alegórica, por la que los remordimientos de Arnaldo se muestran ante él, personificados: «*Corren la cortina, tras de la cual está Teodosia y Honorio con el niño en los brazos, y Clodosinda con un velo por la cara, y tiene una ballesta en las manos Teodosia*» (f. C4r).

Por último, milagros e intervenciones divinas favorecen la escenotecnia. El código de los géneros más visualmente espectaculares establece una comunicación pactada con el espectador, que acepta el uso de máquinas dentro de la lógica escénica de la obra. No me detendré demasiado en el comentario de las acotaciones explícitas de tramoya, pues Sirera [1986b] las analizó de forma pormenorizada. Será tal vez suficiente confirmar que, en efecto, la maquinaria cobra mayor protagonismo en *Fundación*. Música, apariciones, simbología visual y complicados trucos me-

31. Presenta alternancia de significantes con la variante en plural: «*cortina*» / «*cortinas*».

cánicos se combinan para encumbrar el imaginario religioso, lo que repercute en una sobreestimulación análoga a la que caracteriza el auto sacramental. Esta superposición signica, que explora el lenguaje escénico desde la asunción del tablado como fusor de artes, cristalizará con trabajado perfeccionamiento en el teatro calderoniano. Las acotaciones hablan por sí solas (Sirera 1986b:203):

Aquí suena música, ábrese un trono, donde aparece Nuestra Señora con un escapulario de la Merced en la mano, y a su lado San Juan Bautista con un manto de su Religión con cruz blanca, y San Benito con otras dos cruces, de Calatrava y Alcántara, y San Jorge armado con una cruz de Montesa, y Santiago con su insignia, y el Rey se arrodilla y dice Nuestra Señora (Fundación, I, v. 523Acot).

Suena música, y aparece Armengol colgado en una horca, y Nuestra Señora sobre ella, tiniéndole de la sogá, y los Ángeles a los pies de Armengol, sustentándole (Fundación, III, v. 874Acot).

Descúbrese una ermita, y ha de haber un altar de Nuestra Señora, y en las paredes cabezas y banderas, y Lamberto, difunto, arrodillado en el suelo con la espada desnuda en el suelo tendida (Fundación, III, v. 1149Acot).³²

Fuera de las coordenadas místicas, la tragedia es dada a la espectacularidad; una estética del horror patético que recuerda a Virués en su efectismo (Ferrer Valls 2005:339). Así, la planificada escenificación de la muerte y los objetos cargados de significado simbólico buscan impactar en el espectador, que se empapa, a través de esta recepción emotiva, de los significados propagandísticos o ideológicos. Una empresa proclive a los efectos visuales menos sutiles, como las cabezas cortadas, la sangre o las llamas, y que alcanza su máximo desarrollo con el sacrificio —felizmente evitado— de la reina Trene en la escena final de *Enemiga*:

Suenan cajas, salga una delante y luego Belisardo tras ella con la visera calada; da una vuelta por el tablado, saluda a los jueces y, a este tiempo, corre una cortina, donde sobre un sitial negro levantado del suelo se mostrará la Reina, vestida de luto, sentada en una silla; y a un lado estará un niño arrodillado, degollado por la gargan-

32. La alusión a las «paredes» lleva a Sirera [1986b:203-204] a considerar que el referente de esta acotación explícita no es el tablado, sino una ermita construida *ad hoc* a la que se llegaría atravesando el espacio escénico en una procesión, «al estilo de los escenarios múltiples medievales».

ta, con una corona de oro en una fuente y, a otro lado, el Verdugo arrodillado: con una espada desnuda, vestido de luto y sin donaire sea (Enemiga, f. 28v).

Toca Armengol con su sangre a Zafira y levántase sana (Fundación, II, v. 788Acot).

Va el Rey a entrar y sale fuego por la puerta de la cárcel (Fundación, III, v. 406Acot).

Sale otra vez fuego (Fundación, III, vv. 409Acot y 414Acot).

Sale el Rey ardiendo todo (Fundación, III, v. 430Acot).

Muéstrale una cabeza de niño degollado, llena de sangre, envuelta en una funda de almohada (Enemiga, f. 18v).

5.2. Efectos sonoros e instrumentación

Como veíamos en el caso del primer corredor convertido en muro so bélico pretexto, las limitaciones espectaculares se suplen con decorado verbal o físico, sustentado en el significado sinecdótico convencional que desprenden los elementos del atrezzo. En *Pavía* o *Sangre leal*, el asedio se recrea a partir del uso de «escalas» —«Salen el Rey, Cisneros y Soldados con escalas» (*Pavía*, f. B3v), «Sale el Capitán y un Soldado con una escala» (*Sangre leal*, f. C3r)—, pero el despliegue de la contienda se deja en manos del relato ticoscópico y los efectos sonoros. Encaramada en una atalaya, Cassandra describe para el espectador un combate, invisible a nuestros ojos, que se prolonga durante cuarenta versos: «Ya de su alegre muralla / nos va dando el sol su lumbré. / Quiero subirme a la cumbre / por ver de allí la batalla» (*Pavía*, f. C1v). Al objeto de sazonar el discurso de la improvisada comentarista, Tárrega crea una hábil trabazón entre verso y música: «A cada cuartilla tocan dentro cajas y se siente ruido de la batalla» (f. C1v). Esta acotación pone al descubierto una poética del ritmo que contempla la unidad estrófica como mecanismo generador de emociones.

Canet [1985:52] reivindica en Tárrega una riqueza de recursos sonoros que se ha tendido a atribuir al teatro de bien entrado el xvii.³³ El valor de la instrumenta-

33. Se refiere, concretamente, al clásico trabajo de Récoules [1975].

ción a la hora de crear atmósferas se aúna con una función primaria que apela al patetismo y que mantiene la tensión del espectador. Por otra parte, las acotaciones consignan una codificación incipiente, por la que el sonido de determinados instrumentos se vincula a usos y significados escénicos fijos, perpetuados a lo largo del siglo: «*Suena dentro, a una parte, música y, a otra, guerra*» (Rodas, f. CIV).³⁴ Las escenas de gran aparato —fundamentalmente batallas y tormentas— se recrean desde dentro, relegadas a lo auditivo: «*Éntrese y dense dentro algunas voces, como de tempestad; digan dentro gritando dos pilotos*» (Duquesa, f. B6r), «*Suena música, de dentro, de desembarcar*» (Rodas, f. AVv).

La instrumentación también abona el terreno para giros en la trama o la aparición inesperada de algún personaje: «*Tocan las chirimías, y sale un fraile con el pendón de las Mercedes, y todos los demás cautivos, con las velas encendidas, y Flora y Nolasco, y Armengol y el Rey Don Jaime en medio*» (Fundación, III, v. 1088Acot), «*Éntranse por su orden, llevando el Emperador al Rey de Francia a la mano derecha, y tocan menestriales con que se da fin a la comedia*» (Pavía, f. D4r), «*Suéñense atabales a modo de pregón*» (Duquesa, f. A5r). De todos modos, para despejar dudas, es frecuente que los personajes pregunten por el origen del ruido: «*¿Qué clarín es este?*» (Duquesa, f. A3v), «*¿Qué ruido es este?*» (f. A5r), «*¿Qué corneta es esta?*» (f. A8v). La más rica en recursos sonoros es probablemente *Enemiga*. La festividad musical que impera en la obra —«*Suenan atabales y trompetas dentro, como juego de cañas, y hay ruido de cascabeles, y dicen dentro con gran fuga, entre dos o tres, esto que se sigue*» (f. 5r)— contrasta con la solemnidad de las cajas durante la escena del torneo final: «*Sale una caja destemplada y el Atambor de luto todo, y luego Laura con calza y lanza, y a punto, y acabe la entrada puesta en el puesto*» (f. 29r).

6. EL ACTOR EN LAS ACOTACIONES

Y llegamos al actor. Ya hemos contemplado los inconvenientes que se imponen a un rastreo de la voz primigenia de Tárrega fundamentado en la incidencia del «*aquí*» como mecanismo de control que actúa a través de las acotaciones explícitas. Sea como fuere,

34. Antítesis sonora explotada en el teatro calderoniano. Apunta ya a la distinción semántica entre el «ruido» y la «música».

la producción del canónigo alumbraba una marcada preocupación por el actor, que se pone al servicio de un planificado entramado rítmico. Puesto que el cuerpo acotacional es pródigo en acotaciones kinésicas y proxémicas,³⁵ en este apartado selecciono únicamente aquellas que ahondan en dos aspectos: las estrategias de creación que establecen vínculos directos con las expectativas de recepción, y los términos tensionales que definen la relación entre el intérprete y el dramaturgo, en virtud de la transparencia de un yo autoral. Según este criterio, dejo de lado, por ejemplo, las acotaciones de vestuario o las acotaciones de tipo dramático —aquellas que circunscriben al personaje dentro de una tipología cerrada o predefinida: galán, dama, criado, capitán, etc.—.

Junto con las herramientas de gestión del ritmo que abordábamos en el apartado dedicado a las salidas y entradas, si algo caracteriza a Tárrega en el seno de la escuela valenciana es el dominio de los afectos del espectro trágico. Los significados que el cuerpo adquiere en escena como expresión del *pathos* cristalizan en las acotaciones de «gesto emocional» (Rodríguez Cuadros 1998:377 y Monzó 2019:158). Estas se corresponden con las que Canet y Sirera [1986:118] consideraban «acotaciones que denotan expresión de sentimientos». El catálogo de afectos se exhibe con especial ostentación en *Fundación* y *Enemiga*: ira, turbación o tristeza se acompañan de estados más físicos que psicológicos, como el cansancio:

Alza Arbante la cabeza con pena y dice (Fundación, I, v. 281Acot).

Páranse entrambos tristes (Prado, v. 980Acot).

Sale Zafira corriendo y llorando (Fundación, III, v. 493Acot).

Con lástima (Enemiga, f. 23v).

Tocan al arma, y sale Zafira con Arbante en los hombros, cansada (Fundación, I, v. 0Acot).

Busca, turbada, el papel, que ya tenía Flora (Fundación, II, v. 820Acot).

Altérase la Reina (Enemiga, f. 27r).

35. Me refiero a los movimientos actorales en general que no implican desplazamiento (acotaciones kinésicas) y a las que consignan las relaciones físicas entre dos o más personajes (proxémicas). Véanse Ruano [2000:291-322] y Monzó [2019:144-174]. Como referente consagrado al estudio de la técnica actoral áurea, remito a Rodríguez Cuadros [1998].

Dice esto enojada (Enemiga, f. 10v).

Sale Arbante enojado, con la guarda (Fundación, III, v. 731Acot).

Vase Polidoro furioso (Amaltea, f. BIIv).

Con desdén (Enemiga, f. 19r).

De nuevo, corresponde al espacio de las acotaciones implícitas dirigir con mayor precisión el desempeño interpretativo. Las que tratamos en este apartado suelen arrojar luz sobre el comportamiento gestual aparejado, por convención, a determinadas emociones. La tristeza consignada en «*Sosíéguese Otavio, y salga el Duque muy triste*» (*Duquesa*, f. C6r) entronca con la descripción que el Duque hace de su lastimoso estado: «a pie y cansado le sigo / de mil penas alcanzado, / haciendo al bosque pintado / de mis suspiros testigo» (f. C6r). Si bien este lucimiento del *pathos* se encumbra como vínculo emocional entre actor y espectador, su verificación escénica se apoya antes —las más de las veces— en una elaborada tensión que en el impacto provocado por una imagen visualmente escabrosa o conmovedora. La confianza en el poder del silencio en medio de un tablado siempre concurrido de estrofas y de actores se hace patente en varias escenas. En *Duquesa*, la muerte de Flaminia —en un giro de los acontecimientos, se nos revelará más tarde que la dama no había ingerido veneno, sino un fuerte narcótico— se organiza en una secuencia delimitada con nitidez en torno a tres momentos:

Aquí toma Flaminia el veneno en la mano y estale contemplando, y prosigue Torcato (Duquesa, f. B5v).

Aquí le junta a la boca (Duquesa, f. B5v).

Aquí bebe el veneno (Duquesa, f. B5v).

Dilatar el instante letal en que Flaminia ingiere el tósigo manipula las esperanzas del espectador, que confía en que el perpetrador del crimen, Torcato, cambie de idea en un compasivo instante de cordura. De hecho, Torcato actúa transido por el remordimiento, en un estado de vacilación que alterna la impulsividad con la contención y que pone al descubierto su proceso de tormento interior: «Bebe dél, jaguarda un poco! / Matarte quiero y no puedo» (*Duquesa*, f. B5v). El desempeño

kinésico de la actriz se deduce de los versos del galán; no obstante, las acotaciones implícitas presentan una correspondencia inexacta con las explícitas, que en el texto de la *princeps* preceden a las instrucciones de Torcato. Si la actriz siguiese a pies juntillas estas indicaciones, bebería el veneno antes de que el galán le hubiese ordenado hacerlo, y abriría con ello incoherencias en el orden lógico. Las acotaciones explícitas han de situarse en este caso pospuestas a las implícitas.³⁶

Asimismo, los objetos, accesorios o elementos de atrezzo constituyen para el actor un asidero interpretativo, un apoyo en la proyección de su transición emocional. Recurso enfático de la tensión patética, los objetos desprenden significado simbólico codificado en el lenguaje trágico. Lazos, dagas o aun un burrito que, terco, opone resistencia a su dueña pueden ser insustituibles dentro del entramado de la acción —como en el caso de la muerte de Flaminia— o funcionar como refuerzo ostensible que mueva los afectos del receptor: «*Entra un paje con una daga desnuda en la mano*» (*Duquesa*, f. C1v), «*Vase y salen Torcato y Otavio con un vaso de ponzoña*» (*Duquesa*, f. B2r), «*Muéstrale una calavera*» (*Fundación*, II, v. 515Acot), «*Arroja la adarga*» (*Enemiga*, f. 5r). La gama de acciones que activan es amplia, desde las entregas sencillas —«*Dales una cadena de oro y tómala el uno dellos*» (*Enemiga*, f. 21r)—, hasta una secuencia compleja —«*Estando el Conde hablando, sale Sabina con la cinta rompida en la mano, debatiendo y dando rempujones a Seurina, su criada*» (*Suertes trocadas*, f. Bviii)—. Es habitual el movimiento trazado físicamente sobre ese esquema de impulso-contención que queda interrumpido en el punto álgido, ya sea por la intromisión súbita de otro personaje —«*Aquí se quiere dar con la daga y sale Artemisa a estorbárselo*» (*Amaltea*, f. Ciiiiiv)— o por un repentino cambio de parecer en el sujeto —«*Echa mano a la daga y quiérese matar*» (*Duquesa*, f. C6v), «*Quiere tirarle y repara*» (*Fundación*, II, v. 639Acot)—.

Presentan significativas particularidades las acotaciones explícitas «de fingimiento» (Monzó 2019:149), aquellas que se formulan con *como*, *como si* o *como que*

36. Otro indicio de que las acotaciones explícitas puedan haberse añadido después es la contradicción que presenta la secuenciación de determinadas escenas. Primero, «*Vase Otavio y salga Ganimedes solo, con un lazo en la mano*» (*Duquesa*, f. B1v); pero, en la siguiente: «*Aquí saca un lazo y quiérese ahogar, y salga Lucrecia a detenerle y diga*» (f. B2r). Basta leer los versos del soliloquio de Ganimedes para advertir que, efectivamente, según la información de la primera acotación explícita, sale a escena con el lazo visible, ya que se dirige a él en apóstrofe: «Vos, lazo, que sois herencia, / de sujetos mal pagados, / que las armas y la ciencia / rindieron atropellados / del golpe de una inclemencia [...]» (f. B1v).

(Rodríguez Cuadros 1998:179). Estas acotaciones ponen al descubierto la asunción de una técnica interpretativa, quizá no firmemente asentada, pero que asume sin ambages el artificio del hecho teatral. Suelen estar dirigidas al actor: «*Hablan como soñando los que duermen*» (Pavía, f. B6v), «*Queda como muerta en brazos de su tío*» (Esposo, f. B7v). Bajo la misma formulación, otras, en cambio, proyectan un sentido metaficcional al apelar directamente al personaje. En estos casos, el fingimiento se produce como un acto consciente por parte de los protagonistas en el plano de la ficción: «*Finja ahora que acaba de hablar con Beatriz y diga él*» (Prado, v. 1056Acot), «*Levántase Beatriz y, como que busca los ramos, llégase al Conde*» (v. 1032Acot).

7. EL RECEPTOR Y SU INTERFERENCIA EN LA FORMULACIÓN LINGÜÍSTICA. SOBRE LA EMERGENCIA DE LA VOZ DRAMATÚRGICA

La información que dramaturgo, impresor o copista deciden transmitir a través de las acotaciones está condicionada por el tipo de receptor. Relegadas a una ontología silente, la pertenencia de las explícitas al plano textual implica que determinadas acotaciones se conciben para la lectura y no para la escena. En el panorama global del teatro áureo, las más representativas de este fenómeno son las acotaciones de cierre de jornada o comedia, cuya función organizativa desvela el esqueleto del artificio literario: «*Éntranse todos y se da fin a la comedia*» (Duquesa, f. C8r). Cuanto más ostentosa es la presencia del lector como receptor primigenio, más se complica la posibilidad de afirmar una voz dramatúrgica clara. De nuevo, carecer de testimonios autógrafos multiplica los interrogantes. No deja de ser razonable que estos datos de carácter explicativo —que atañen a la fábula y no a la inmediatez escénica— sean fruto de una versión preparada para las prensas, si damos por hecho que las expectativas de recepción condicionan la formulación última de las acotaciones en el texto. Circunstancia que no nos exime de tomar en consideración el planteamiento de Pontón [2018:83]:

Subrayar la volubilidad del texto de las acotaciones con respecto a su formulación original no equivale a negar la existencia de un sedimento textual estable en estas: los copistas y cajistas, aunque se concedían mayor libertad al intervenir en las indicaciones escénicas, tendían por lo general a mantener el texto que tenían ante sus ojos, por un simple principio de economía del esfuerzo.

En cualquier caso, asumir la naturaleza múltiple y heterogénea del receptor ahonda en el peso que las acotaciones adquieren en calidad de bisagra entre texto y escena.

La codificación inestable del lenguaje dramático puede detectarse si nos fijamos en unos pocos indicios. Las huellas más fácilmente identificables son los verbos dialógicos y, junto con las acotaciones que señalan el paso entre jornadas, las que para el caso llamaremos acotaciones de *dramatis personae*. Por verbo *dialógico* me refiero a todo aquel que remite al diálogo, generalmente *decir* y, de forma puntual, *hablar* o *proseguir*: «Dice Torcato» (*Duquesa*, f. A3r), «Sale Honorio corriendo y dice» (*Esposo*, f. B6r), «Apúntanse los dos con las espadas y dicen» (*Pavía*, f. C2r), «Siéntanse los dos y los criados les quitan los acicates y borceguíes y vístenlos de rúa, y prosigue Belisardo» (*Enemiga*, f. 5r). La propia entidad visual que poseen las acotaciones explícitas en la página, aisladas o separadas del cuerpo del diálogo, anula la necesidad de estos «dice» o «diga». Por otra parte, el nombre del personaje, antepuesto al verso, despeja dudas sobre la identidad del emisor.

Las acotaciones de *dramatis personae* contienen datos acerca del personaje que resultan irrelevantes para el actor desde el punto de vista de la técnica interpretativa; por ejemplo, las relaciones de parentesco: «Sale el Rey, su hermana y Lambra» (*Sangre leal*, f. B7v), «Entra Armengol y Reginaldos, su compañero» (*Fundación*, II, v. 277Acot), «Vanse y sale Clodosinda, mujer de Arnaldo, y un paje» (*Esposo*, f. B6v). Los lazos familiares, así como los vínculos personales en general, atañen al terreno de la ficción, desprovistos de significados o consecuencias escénicas.

Se cuelan también en las explícitas paréntesis explicativos en los que la voz dramaturgica adopta el papel de narrador: «Entra Arnaldo, que se finge llamar Clodoveo y, viéndole Teodosia, se pone el bohemio» (*Esposo*, f. B2v), «Da Beatriz al Conde una higa de cristal y dice que es de Laura y hablan secreto» (*Prado*, v. 2303Acot). Este «y dice que es de Laura» descubre por anticipado ante el lector un contenido que conocerá de todos modos transcurridos apenas unos versos. Aclaraciones como «Salen el Capitán de la marina, llamado Rodolfo, y Laura» (*Prado*, v. 2831Acot) se desvían de la formulación dominante por la que el nombre del personaje aparece, en aposición, seguido del tipo dramático que desempeña.

En el lado opuesto se sitúan las fórmulas que afectan directamente a la puesta en escena. Algunas se acercan más a la sugerencia que a la orden. Son expresiones vagas o ambiguas cuyo significado el espectador no puede descifrar por completo: «Éntrese y dense dentro algunas voces, como de tempestad; digan dentro gritando

dos pilotos» (Duquesa, f. B6r), «*Tocan una trompeta y sale el Capitán con dos o tres criados*» (Prado, v. 3774Acot), «*Sale Casandra con Cisneros en los brazos, medio muerto o fuera de sentido*» (Pavía, f. B8v). En *Enemiga*, se evidencia el esquema comunicativo cuando se interpela a la compañía a través de un significativo «*si hay*»: «*Éntranse. Suena música, atabales y trompetas y, si hay, chirimías. Sale el Rey y el Duque Norandino, Horacio y gente de acompañamiento*» (f. 15v). Otras requieren, al contrario, una mayor concreción por parte de la voz dramática, que reclama una ejecución literal de la acotación en virtud del éxito de la escena. Por ejemplo, en la siguiente acotación, el orden de salida y la posición de los personajes encierran significados simbólicos; revelan, de un vistazo, tanto las relaciones jerárquicas como los lazos matrimoniales sobrevenidos en el frenético desenlace de la obra: «*Meten al Turco en hombros y salen, tocando a marchar, en orden: sale el Maestre, don Gonzalo, el Duque, y don Diego puesto en medio de doña Blanca y Lidora, doña Blanca al lado izquierdo*» (Rodas, f. CIIIv).

CONCLUSIONES

Volver a Tárrega y a sus acotaciones nos ha permitido en estas páginas asistir pacientes a la floración de la comedia nueva. Resultará práctico recapitular los planteamientos hasta aquí abordados en dos consideraciones clave.

Desde un punto de vista ecdótico, la ausencia de comedias autógrafas pone sobre la palestra una serie de dificultades consustanciales al estudio de las acotaciones, si pretendemos asumirlas como espejo inequívoco de la voz de Tárrega. La intervención de distintas manos —autores, intérpretes, copistas y editores— difumina inevitablemente la autoridad del dramaturgo en el paso de la obra a la imprenta. A esto se suma la datación laxa del corpus del canónigo, que impide en la mayoría de los casos fijar una periodización exacta. Así pues, si bien sí es posible vislumbrar una evolución general en su técnica dramática a través del estudio panorámico de su producción, resulta arriesgado fiar los términos de dicha evolución a un elemento tan inestable como las acotaciones explícitas. De ahí la conveniencia de reivindicar las implícitas —embebidas en el diálogo y menos susceptibles de manipulación— como aquel espacio textual donde el dramaturgo, ya sea Tárrega o cualquier otro de nuestros ingenios, puede afirmar su control. Una perspectiva cuya exploración queda abierta para el futuro.

Padre de la escuela dramática valenciana e influyente tanto en los focos culturales de la urbe como en los poetas de su tiempo, Lope incluido, Tárrega constituye una ventana al teatro del último XVI en su decidido avance hacia el nuevo siglo. En este sentido —aun asumiendo las interferencias—, las acotaciones, en calidad de vínculo esencial entre texto y tablado, exhiben con generosidad las particularidades del espectáculo y la puesta en escena. Nos ofrecen todo un abanico informativo acerca del edificio teatral, los recursos escenotécnicos, los movimientos coreográficos, la caracterización o los pormenores de una rica técnica actoral. Asimismo, las acotaciones constituyen un vínculo de comunicación en continuo reajuste entre el dramaturgo, la compañía y el actor en particular; un proceso condicionado por las expectativas de recepción y en el que irrumpe el lector una vez los versos se han dado a la imprenta. Todo ello fruto de una conciencia dramaturgica propia imbricada en la codificación progresiva del lenguaje teatral en vías de profesionalización.

BIBLIOGRAFÍA

- BOADAS, Sònia, «Lope ante la puesta en escena. Las comedias en las acotaciones autógrafas», en «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), eds. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2018, pp. 91-116.
- CANET, José Luis, ed., Francisco Agustín Tárrega, *El prado de Valencia*, Tamesis Books, Londres, 1985.
- CANET, José Luis, «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles “autores de comedias” como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo», en *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*, eds. L. García Lorenzo y J.E. Varey, Tamesis Books, Londres, 1992, pp. 273-284.
- CANET, José Luis, Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS y Josep Lluís SIRERA TURÓ, eds., *Actas de la Academia de los nocturnos. Vols. I-V*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1986-2000.
- CANET, José Luis, y Josep Lluís SIRERA TURÓ, «Francisco Agustín Tárrega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia*, coord. J.L. Canet, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 105-32.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2004.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. N. Spadaccini, Cátedra, Madrid, 2005.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-63.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, ed., Lope de Vega, *El Grao de Valencia*, en *Gondomar Digital. La colección teatral del conde de Gondomar*, en prensa.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «El tiempo dramático y los tablados vacíos en los corrales del Siglo de Oro (a vueltas con el *Arte nuevo*)», en preparación.
- FERRER VALLS, Teresa, «Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática Valenciana», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 137-148.
- FERRER VALLS, Teresa, «Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas y perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco

- Agustín Tárrega», en *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei dramme fra '4 e '500. XXVIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, Roma, 7-10 ottobre 2004, eds. M. Chiabò y F. Doglio, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 2005, pp. 319-342.
- FERRER, Teresa *et al.*, *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, 2012-2020, en línea, <catcom.uv.es>. Consulta del 14 de junio de 2020.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Anaya, Salamanca, 1968.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lérida, 2001.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, *Poetas dramáticos valencianos*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1929.
- MÉRIMÉE, Henri, *L'art dramatique à Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du XVII^{ème} siècle*, Édouard Privat, Toulouse, 1913.
- MONZÓ RIBES, Clara, *Poética de la acotación en la dramaturgia de Calderón de la Barca*, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2019.
- MOUYEN, Jean, «Las casas de comedias en Valencia», en *Teatro del Siglo de Oro. Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, dir. J.M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, VI (1991), pp. 91-122.
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatro y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano*, dir. J. Oleza, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, pp. 9-42.
- PONTÓN, Gonzalo, «La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2018, pp. 69-90.
- PROFETI, Maria Grazia, «I "Poetas valencianos": due raccolte teatrali», en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Reichenberger, Kassel, 1988, pp. 561-567.
- RÉCOULES, Henri, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LV (1975), pp. 109-145.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
- RUBIERA, Javier, «La edición de las acotaciones. El caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2018, pp. 29-68.
- SÁNCHEZ ESCOBAR, Juan José, «Las aportaciones de Gaspar Aguilar al proceso de formación de la comedia barroca», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, coord. J.L. Canet, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 132-155.
- SIRERA, Josep Lluís, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*, Playor, Madrid, 1983.
- SIRERA, Josep Lluís, «La infraestructura teatral valenciana», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, coord. J.L. Canet, Tamesis Books, Londres, 1986a, pp. 26-49.
- SIRERA, Josep Lluís, «Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, coord. J.L. Canet, Tamesis Books, Londres, 1986b, pp. 187-228.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *El cerco de Pavía*, en *Norte de la poesía española*, Felipe Mey, Valencia, 1616, ff. A1r-D4v.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *El cerco de Rodas*, en *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, Aurelio Mey, Valencia, 1608, ff. A1r-CIVv.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *La duquesa constante*, en *Norte de la poesía española*, Felipe Mey, Valencia, 1616, ff. A1r-C8v.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *La enemiga favorable*, en *Flor de comedias de España de diferentes autores, quinta parte, recopiladas por Francisco de Ávila, vecino de Madrid*, Viuda de Luis Martínez, Alcalá, 1615, ff. 5r-30v.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *El esposo fingido*, en *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, Aurelio Mey, Valencia, 1608, ff. A1r-C4v.
- TÁRREGA, Francisco Agustín *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el Rey Don Jaime*, en *Norte de la poesía española*, Felipe Mey, Valencia, 1616, ff. A1r-D1v.

- TÁRREGA, Francisco Agustín, *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el Rey Don Jaime*, ed. J.L. Sirera, Fundació Pública Municipal per a la Cultura i l'Educació del Puig, Puig, 2002.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *La perseguida Amaltea*, en *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, Aurelio Mey, Valencia, 1608, ff. AIr-CVIv.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, en *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, Aurelio Mey, Valencia, 1608, ff. AIr-DIIIv.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, ed. J.L. Canet, Tamesis Books, Londres, 1985.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, ed. T. Ferrer Valls, *Canon 60*, 2014, en línea, <https://tc12.uv.es/canon60/C6036_ElPradoDeValencia.php>. Consulta del 23 de junio de 2020.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, en *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, Aurelio Mey, Valencia, 1608, ff. A1r-C6v.
- TÁRREGA, Francisco Agustín, *Las suertes trocadas y el torneo venturoso*, en *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, Aurelio Mey, Valencia, 1608, ff. AIr-EIIv.
- VILLANUEVA, Sergio, *El secreto de los nocturnos*, Ediciones B, Barcelona, 2019.
- WEIGER, John G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Cupsa, Madrid, 1978.