RESEÑA

Luigi Giuliani y Victoria Pineda, eds., *El punto y la voz. La puntuación del texto teatral (siglos XVI-XVIII)*, Pisa University Press, Pisa, 2020, 242 pp. ISBN: 9788833394343. / Luigi Giuliani y Victoria Pineda, eds., *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, Firenze University Press, Florencia, 2021, 174 pp. ISBN: 9788855182232.

GONZALO PONTÓN (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.462>>

Los dos volúmenes que reseñamos aquí son —junto con su antecesor «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales*, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2018— el resultado editorial de tres encuentros sucesivos del Taller Internacional de Estudios Textuales, celebrados en la Università di Perugia en los años 2017-2019 y consagrados a la edición de textos teatrales de la Edad Moderna, fundamentalmente hispánicos. Merece destacarse, tanto en el primero como en los dos volúmenes que nos van a ocupar, el acierto de consagrar cada *taller* a un núcleo específico de problemas, para asediarlos de la forma más completa posible y generar no solo un estado de la cuestión, sino nuevas vías de reflexión. Fue así en el caso de los interliminares, lo es aun más si cabe en el de la puntuación y en gran medida es también lo que ocurre con el diálogo teatral, aunque en este se reúne un conjunto de aportaciones de carácter más misceláneo, que apuntan en diferentes direcciones, pero que tienen el elemento común de sus muy notables calidad e interés. Los tres volúmenes —detrás de ellos, o mejor dicho al frente, Victoria Pineda y Luigi Giuliani, sus instigadores y compiladores— manifiestan un claro compromiso con la investigación de primera línea, encaran la reflexión teórica de orden general y muestran un afán comparatista que desborda el marco hispánico de partida, cosa que enriquece la perspectiva y aumenta la significación del conjunto.

La puntuación en el teatro de los Siglos de Oro, tema técnico y en general soslayado por investigadores y editores, no había sido abordada como problema textual

hasta ahora. Existían apreciaciones generales, basadas más en impresiones que en análisis de detalle, y dominadas por la idea de que el texto teatral tendía a no puntuarse o a puntuarse de manera aun más laxa que los demás géneros discursivos de su tiempo. En el breve y sin embargo enjundioso prólogo al volumen, Giuliani y Pineda reclaman, como punto de partida imprescindible, una comprensión adecuada de la teoría y la praxis clásica y renacentista de la interpunción, en las que constatan el predominio de una orientación retórica, ligada a la *actio* y por lo tanto a la intensidad y el énfasis antes que a la sintaxis. Recuerdan asimismo que el trasvase del teatro a las prensas impone al texto unos usos tipográficos en el ámbito de la puntuación que obedecen a otras convenciones y pueden chocar con las anteriores. Se preguntan también si cabe hablar de una puntuación específica para el teatro frente a otros géneros, y si la dimensión espectacular del teatro afecta de manera visible a la manera de puntuar, que en tal caso debería entenderse como una propuesta de declamación. No menos importante es determinar la actitud del editor moderno, atrapado por lo general en la dimensión múltiple del evento teatral, para el que prestar atención a un determinado elemento de la cadena (el autor, por ejemplo) puede ir en detrimento de otros (los actores). En este último caso, huelga decir que no hay una única solución ni una mejor que otras, sino que se trata de aclarar cuál ha sido la perspectiva adoptada a la hora de puntuar (sintáctica, declamatoria, poética...) y de sostenerla de manera coherente a lo largo de la edición. Tal cosa dependerá casi siempre, como los autores del volumen no olvidan señalar, del tipo de edición que se lleve a cabo y del público ideal al que se esté apuntando. Los resultados reunidos aquí confirman, por una parte, la escasa y a menudo errática puntuación del texto teatral, aunque se perciben usos específicos, que sin embargo «no llegan a conformar un sistema acabado y coherente» (p. 12); por otra, que la puntuación va creciendo con el tiempo, acaso por el paso del teatro a las prensas y la aplicación de criterios generales propios de las imprentas (y de sus correctores, cuando estas los tenían).

Los estudios de *El punto y la voz* nos permiten contemplar un panorama más complejo de lo que se pensaría, en el que se revela bastante territorio por reconocer. Los trabajos consagrados al teatro hispánico muestran, a partir de ejemplos concretos (minuciosamente analizados pero limitados a pocas obras, lo que les confiere valor como cata, pero recomienda prudencia a la hora de considerarlos pauta regular), cómo puntuaban sus autógrafos teatrales los dramaturgos y cómo esos textos,

al ser trasladados por instancias distintas y con finalidades diferentes (los amanuenses profesionales de la época, los copistas del siglo XVIII de autógrafos teatrales, la adaptación a usos modernos), adquieren nuevos elementos de interpunción. La perspectiva española se complementa con tres apreciables calas en el teatro francés del siglo XVI, el Renacimiento inglés y el *Settecento* italiano. Veamos con algún detalle todas estas aportaciones. Margaret R. Greer («La puntuación del texto teatral: del dramaturgo al copista de compañía y al editor del impreso», pp. 19-42), a partir de la rica información recopilada en su base de datos *Manos*, sigue los distintos momentos de la vida de un manuscrito teatral en su relación con las tablas, y concluye que la puntuación «no guarda reglas estables» (p. 39), tiende a ser defectiva y los copistas profesionales no atienden demasiado a ella a la hora de desempeñar su tarea. Marco Presotto («La puntuación de Lope en sus textos teatrales», pp. 43-65) expone, a partir de ejemplos de las distintas fases de producción y transmisión del texto teatral (de Lope de Vega en este caso: plan en prosa, borrador en verso, copia en limpio, original de imprenta, edición autorizada), que el ingenio no atendió demasiado a las cuestiones de puntuación, o al menos que no fue homogéneo en sus usos (como no lo era tampoco en las grafías). A efectos editoriales, podemos hacer nuestra una sugerencia suya, formulada con característica prudencia: «quizá ha llegado el momento de valorar la posibilidad de dedicar un apartado, en la introducción de las ediciones críticas, al comportamiento de la puntuación en los diferentes testimonios de una obra» (p. 63), a la que cabe añadir la propuesta de Jesús Tronch de «comentar en nota la polivalencia perdida en la modernización e incluir en el aparato crítico más notas sobre la puntuación original y no solo cuando se altera el sentido por una división sintáctica divergente» (p. 193). Debora Vaccari («La puntuación de los apógrafos de Lope», pp. 67-92), por su parte, analiza las diferencias entre dos autógrafos de Lope (*El favor agradecido* y *Carlos Quinto en Francia*) y las copias apógrafas de Ignacio de Gálvez y Miguel Sanz de Pliegos (de 1762 y 1781 respectivamente), y concluye que la puntuación no es algo que estos copistas preserven, sino que siguen sus propios usos, mucho más marcados y abundantes a finales del Setecientos que a principios del Seiscientos. Fernando Rodríguez-Gallego («Calderón puntúa: signos de puntuación en el autógrafo de *El gran príncipe de Fez*», pp. 93-143) escruta con detalle un autógrafo de Calderón (de 1669), señalando cuáles son los signos que usa y con qué valores, para concluir que la regla general es poca puntuación, a veces ninguna, y que el dramaturgo no es sistemático y parece recu-

rrir a signos que no se daban ya en las imprentas. La conclusión, interesante y pendiente de confirmar a partir de una prospección más amplia, es que Calderón tiende a señalar puntuación en sus originales por razones rítmicas, relativas a las pausas en la declamación (p. 140), algo de lo que se daría cuenta tarde en su trayectoria, o que en todo caso incorporaría a su escritura teatral a medida que pasaban los años. John O'Neill («Re-presentar los “Nunca Representados”», pp. 145-166), a partir de sus trabajos de humanidades digitales sobre *La entretenida* de Cervantes, incide en la posibilidad de que el editor moderno module la puntuación según quiénes sean los destinatarios del proyecto, e incluso brinde un texto sin puntuar, para no mediatizar el trabajo de las compañías que preparan los montajes. Ya en ámbito extrahispánico, Jesús Tronch («La traducción de la puntuación en tres manuscritos teatrales del Renacimiento inglés para el lector moderno», pp. 167-199) estudia los criterios de modernización de la puntuación en tres de los escasos manuscritos teatrales ingleses supervivientes, y para ello traza un útil panorama sobre cómo se ha pensado la cuestión —y practicado— en las ediciones de teatro inglés isabelino y jacobeo, y pone de relieve que los testimonios antiguos parecen denotar un sistema más rico que el actual, quizá polivalente y mixto, en el que los signos empleados registran «posibilidades expresivas (rítmicas, dramáticas, emocionales)» (p. 191) que son irreductibles de manera armónica a un sistema lógico-sintáctico (y más todavía en el caso del inglés, con una tendencia a puntuar menos que otras lenguas modernas de su entorno). Señala también que a la diversidad de la interpunción antigua se ha sobrepuesto la uniformización moderna. A su vez, Mariangela Miotti («Signos de puntuación en los textos teatrales franceses del siglo XVI», pp. 201-223) esboza un planteamiento general sobre la puntuación en el siglo XVI francés y se centra en ejemplos del teatro escolar de Gérard de Vivre, quien añade signos con valores específicos, en lo que considera «un caso aislado, pero significativo, de la importancia de la predisposición y presentación de un texto en función del uso para el cual se concibió» (p. 219). Por último, Carlo Caruso («Textos teatrales del Settecento italiano en verso: cuestiones abiertas sobre la puntuación», pp. 225-240), desde un conocimiento profundo de los textos teatrales del *Settecento* italiano, destaca las ocasiones en que la puntuación puede recoger características propias de la vertiente espectacular. La contemplación del asunto desde la dicción, el canto o la música lleva a descubrir que algunos signos pretenden dar cuenta de esa complejidad, que en el caso de Vittorio Alfieri parece llevarse al extremo, pues cabe preguntarse

«si la tension ejercida sobre la dicción, sobre la sintaxis, sobre el metro y sobre la ejecución por parte de todas esas exigencias tan enérgicamente expresadas por Alfieri, pero a la vez tan heterogéneas y en parte contradictorias, no acabará por someter versos ya suficientemente difíciles a contorsiones imposibles de ejecutar en la práctica» (p. 238).

La edición del diálogo teatral propone, en su variedad, «una serie de *case studies* en torno a problemas no excesivamente atendidos relativos a la edición del texto dialogado, que podrían considerarse casos paradigmáticos para la comprensión de ciertos problemas editoriales» (p. 11). Daniel Fernández («Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega», pp. 15-40) abre brecha con un trabajo de relevancia, que presenta un excelente equilibrio entre el planteamiento general y su ilustración a partir de casos concretos, todos ellos de Lope. Frente a los nuevos adeptos de la estilometría (procedimiento que por supuesto reconoce y aprecia), Fernández rompe una lanza en favor de ciertos métodos tradicionales de atribución, como la *res metrica* y la ortología, así como sobre la manera de emplear esta información para la enmienda textual. Con sus limitaciones y la imprescindible revisión que requieren, las propuestas y trabajos de Morley, Poesse y otros suponen y seguirán suponiendo vías válidas y útiles para el editor, que no debería ignorarlos. Daniele Crivellari («Textos y diálogos en diálogo: *Barlaán y Josafat*, de Lope», pp. 41-62) ilustra a partir del autógrafo de *Barlaán y Josafat* las tensiones entre el texto del ingenio enfrentado al proceso creativo (hasta donde cabe conjeturar su evolución) y las acciones de los representantes. Con ello destaca el valor material de la copia autógrafa en limpio como documento teatral, y al mismo tiempo señala su condición de espacio de tensiones y modificaciones posteriores. En una línea de argumentación parecida, pero con diferente base textual, el trabajo de Marcella Trambaioli («Extravagancias textuales de una suelta de *La fingida Arcadia*, comedia de tres ingenios », pp. 63-86) focaliza en otro avatar del teatro impreso tardío, la suelta, en este caso *La fingida Arcadia*, una extravagante de tres ingenios (con varios candidatos en liza: Moreto, Cáncer, Coello, Calderón) que ofrece una peculiar muestra de reelaboración por compañías, aquí con vistas a su representación en la corte. Alejandro García-Reidy («El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales», pp. 87-112) presta atención a este copista, activo durante la primera mitad del siglo XVII y de quien consta casi un centenar de manuscritos, en los que introduce no pocas enmiendas, algunas de

las cuales han pasado a los editores modernos. El carácter no sistemático de las intervenciones de Rojas impide sacar conclusiones unidireccionales, pero eso es precisamente lo que aflora: poca o nula sistematicidad en todos los niveles de intervención, circunstancia que implica un serio *caveat* para el editor de hoy, sobre todo cuando se enfrenta a esos manuscritos como testimonio único. Debora Vaccari («La edición de textos para las compañías hoy: algunos ejemplos del trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», pp. 113-145) estudia en su dimensión textual dos adaptaciones recientes para la escena de *El perro del hortelano* y otras dos de *El burlador de Sevilla*, con el objetivo de explicar cómo se modula el texto teatral por parte de las compañías. Si bien esta información no es demasiado relevante para un editor crítico, enfrentado a un empeño distinto, no deja de ser una cuestión significativa para el estudioso de fenómenos textuales, puesto que ofrece pistas de lo que, a ojos de profesionales del teatro, funciona o no en escena y de lo que es prescindible, al tiempo que muestra qué perplejidades suscita el texto clásico en un lego en el lenguaje de época, pero que no lo es en el desempeño sobre las tablas. Cierra el volumen un nuevo trabajo de Jesús Tronch («Evolución de los criterios ecdóticos en las ediciones modernas del teatro de Shakespeare», pp. 147-173), síntesis documentada y muy útil sobre las sendas de la crítica textual inglesa a lo largo de más de doscientos años, con sus nombres mayores y sus principales hitos. Los ejemplos aducidos muestran el devenir de una disciplina en el largo camino que la ha llevado a asentar sus métodos y a ensanchar horizontes conceptuales. No faltan tampoco las tensiones —clásicas en el mundo de la crítica textual— entre la fidelidad al texto de partida, sea este el que fuere, y las ediciones mal llamadas híbridas, en las que cada decisión debe ponderarse a la luz de los distintos testimonios y en las que domina la consciencia de que el editor crítico crea un texto que es una interpretación. Tronch detecta, en la ecdótica de Shakespeare, un movimiento pendular, del eclecticismo inicial a un nuevo eclecticismo, y advierte una nota reciente —y creciente— de «escepticismo [...] que ha llevado a un nuevo conservadurismo en la edición del texto» (p. 167). A ello se suman, también en el presente, las dudas que suscita la figura autorial, según una idea del texto teatral como creación colectiva y por consiguiente descentrada, circunstancia que resta estatus y sentido a la tarea de fijar la voz original del autor «Shakespeare» a través de una depuración crítica del texto o los textos recibidos. Este último trabajo —también los demás, cada uno desde su repertorio de problemas— pone de manifiesto que, en el campo de los estudios tex-

tuales, la diversidad y la discrepancia son un hecho y resultan saludables, siempre que sean críticas. Y *crítica* vale aquí por dar cuenta de la propia heurística, manifestar sus certidumbres y logros sin negar sus límites y ángulos muertos (que existen, ya que la disciplina se enfrenta al desafío imposible de «determinar lo que es indeterminado», en expresión de David Bevington que recuerda Tronch, p. 167), abrirse a la consideración de propuestas alternativas o divergentes. Es lo que convierte el oficio de editor de textos en una pesquisa intelectual apasionante, sensible a multiplicidad de saberes. Así lo entienden y lo han practicado durante casi veinte años los directores del Taller Internacional de Estudios Textuales, y lo vuelven a demostrar con estos dos destacados volúmenes.