

Textos, performances e dilemas ecdóticos*

Luigi Giuliani

>
El arrogante español o caballero del milagro,
 versão de Guillermo Heras
 e Fernando Domenech
 a partir do texto
 homónimo de
 Lope de Vega,
 enc. Guillermo Heras,
 RESAD (Real Escuela
 Superior de Arte
 Dramática),
 2006.



O editor crítico de teatro deve ter em conta a dicotomia texto/representação e o conseqüente duplo estatuto do texto – orientado para a *performance* e objecto literário para a leitura – no momento de avaliar os materiais com que trabalha. No caso do chamado teatro do Século de Ouro espanhol – tal como sucede, por outro lado, com o teatro europeu dos séculos XVI e XVII – a tipologia dos testemunhos textuais que chegaram até nós reflecte esta situação, num momento em que o grande êxito dos espectáculos teatrais provocaria também uma notável produção de textos para a cena. Tais textos, que frequentemente eram velhos guiões representados durante anos e portanto já não aproveitáveis do ponto de vista comercial nos teatros, acabariam por alimentar um mercado de manuscritos para leitores e chegariam em seguida à imprensa por iniciativa de impressores e editores.

Para poder compreender melhor o texto desta exposição, será oportuno aqui recordar brevemente o processo de produção, difusão e uso dos textos teatrais no Século de Ouro. Depois de receber uma encomenda por parte da companhia, o dramaturgo redigia uma comédia que se adaptava às características dessa companhia e das condições previstas para a representação

(número, características físicas e habilidades técnicas dos actores, recursos técnicos do teatro, etc.). Depois de preparar um borrão em prosa, o dramaturgo redigia a comédia num total de três cadernos de 8 folhas (16 páginas), um caderno por cada acto. Uma cópia limpa – o "original" – era o que se vendia ao "autor de comédias" (é sabido que em Espanha os directores das companhias eram assim designados). O original guardava-se na caixa forte da companhia. Dele tiravam-se cópias parciais que continham apenas a parte do texto que cada actor devia memorizar. Trata-se dos chamados "papéis de actor", redigidos pelo copista da companhia, sobre os quais trabalhavam os comediantes nos seus ensaios (Vaccari 2006). Quando por múltiplas razões – ligadas habitualmente às exigências das novas representações – havia que modificar o texto da obra, o "autor de comédias" introduzia as mudanças tanto no original, como nas cópias dele tiradas. As mudanças mais frequentes consistiam em supressões, que se marcavam no papel por meio das chamadas "jaulas" que delimitavam as partes a suprimir, mas também havia acrescentos e refundições de tipologia muito variada. Assim, representação após representação, o texto chegava a modificar-se de maneira significativa.

Luigi Giuliani
 é professor da
 Universidade da
 Extremadura, Espanha.



Ao fim de uns 6 a 8 anos, quando a companhia já tinha viajado por toda a península e a comédia tinha sido representada em todo o circuito teatral, o texto deixava de ter valor comercial e podia simplesmente pôr-se de lado.

Contudo, paralelamente ao êxito dos espectáculos teatrais, ia-se formando um público de leitores que recolhia e copiava avidamente aqueles velhos guiões. Temos testemunhos da presença desses manuscritos não só em bibliotecas privadas, mas também nas estantes de livrarias. Desde o início do século XVII, também os tipógrafos começaram a recolher manuscritos teatrais para os imprimirem. Criaram-se então géneros editoriais para a comédia impressa, as chamadas *Partes de comedias* e mais tarde as *Sueltas*, que competiram com os manuscritos no mercado livreiro. A partir da década de 20 do século XVII, também os dramaturgos, que até então tinham escrito somente para a cena, começaram a tomar o controlo do mercado e a editar as suas próprias comédias. Os dramaturgos, que já não possuíam os seus velhos textos, já que os tinham vendido aos comediantes muitos anos antes, começaram a recuperar aqueles velhos manuscritos, a revê-los e a publicá-los impressos, saciando assim a fome de leitura do público e conseguindo um derradeiro

lucro. O autor paradigmático para todo este processo é sem dúvida Lope de Vega, o génio que depois de dominar com as suas comédias o mercado dos espectáculos teatrais, agora também se achava no centro da exploração comercial do teatro para a leitura.

O processo de produção, transmissão e uso do texto teatral (tanto em cena, como na leitura) que acabamos de descrever gera, pois, uma precisa tipologia de documentos. No caso das mais de quatrocentas comédias que nos chegaram de Lope de Vega, os testemunhos com que o editor pode contar podem catalogar-se em manuscritos (autógrafos, apógrafos, de *autor de comedias*, destinados à leitura, cópia de impressos) e impressos (*Partes de comedias* e *Sueltas*). Trata-se de uma realidade documentada por literatura específica, que se ocupa dos processos de produção e transmissão do texto teatral no Século de Ouro, bem como dos problemas que coloca ao editor (Casa / McGaha, 1985).

Manuscritos autógrafos

Se bem que em números relativos constituam apenas 10% das comédias conservadas, não são poucos os autógrafos teatrais de Lope que chegaram até aos nossos dias: 44 comédias compostas entre 1593 e 1634 (quer dizer, praticamente ao longo de toda a vida literária do autor). Os autógrafos, que se repartem por 12 bibliotecas europeias e dos Estados Unidos, foram estudados e catalogados recentemente por Marco Presotto, professor da Universidade de Veneza Ca' Foscari e membro da equipa de investigação Prolope da Universidade Autônoma de Barcelona (Presotto 2000).

O interesse dos autógrafos para a fixação do texto é óbvio: constituem sem dúvida o testemunho mais autorizado para levar a cabo a edição, ainda que, como veremos, em mais de um caso se apresentem dilemas sobre a conveniência de conceder maior crédito ao texto impresso, suposto depositário da última vontade de Lope.

Os autógrafos conservados não são, em nenhum caso, borrões, e mal conservam vestígios do processo de redacção; têm, assim, utilidade muito escassa para o desenvolvimento de uma leitura genética. Trata-se de cópias de mão e letra de Lope dispostas para venda e – o que é mais importante – para o uso da companhia que as adquire. São de grande valor para conhecer as circunstâncias de difusão das obras, pois incorporam, além da data de redacção, a distribuição dos papéis (o que permite identificar a companhia), apresentam versos enjaulados e recolhem as sucessivas licenças e censuras

<

El arrogante español o caballero del milagro,
versão de Guillermo Heras
e Fernando Domenech
a partir do texto
homónimo de
Lope de Vega,
enc. Guillermo Heras,
RESAD (Real Escuela
Superior de Arte
Dramática),
2006.

de que foi objecto a obra. Assim, o autógrafo goza também de um perfil de documento oficial na medida em que nele estão inscritas as circunstâncias da sua vida comercial.

Os apógrafos

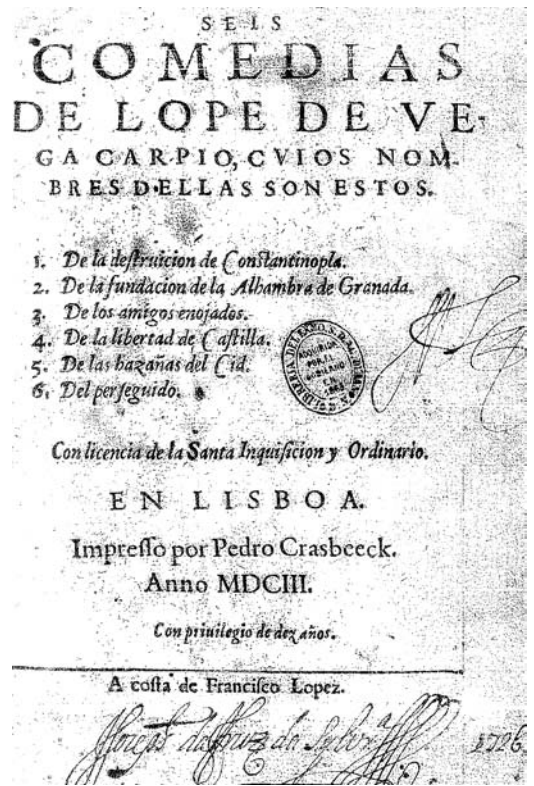
A par dos autógrafos, há que assinalar a importância que têm os apógrafos, cópias manuscritas realizadas a partir daqueles. Nos casos em que conservamos ambos os tipos de testemunho, o apógrafo carece, em princípio, de relevância textual, mas a sua análise revela-se muito útil para calibrar o grau de fidelidade ao texto e o tipo de erros e intervenções que o copista realiza; essa informação pode empregar-se com proveito perante um apógrafo do mesmo copista cujo modelo se tenha perdido.

O conjunto mais nutrido de apógrafos teatrais é o copiado por Ignacio de Gálvez, arquivista do Duque de Sessa, que em 1762 transcreveu 32 autógrafos de Lope de Vega. Hoje só conhecemos o paradeiro de 24 dessas cópias. Nos sete casos em que contamos com o autógrafo, podemos verificar que Gálvez era um copista extraordinariamente fiel. Apenas interferem na sua cópia o interesse por regularizar uma língua antiquada em meados do século XVIII e alguns rasgos dialectais. Além da cópia do texto dramático, Gálvez preocupou-se com a reprodução do aspecto material do seu modelo: o título da comédia, a data e lugar da composição (ou o lugar onde decorre a acção), a disposição do conjunto do texto, os versos enjaulados e, sobretudo, as licenças e censuras (Iriso 1997: 99-144).

Manuscritos de autor de comedias

No caso dos demais manuscritos, a tipologia reduz-se, no essencial, a duas possibilidades: os de *autor de comedias* (ou cópia destes) e os derivados de impressos. As divergências textuais entre o manuscrito de "autor" e a tradição impressa costumam ser significativas; não estamos neste ponto perante um processo de simples transmissão por cópia, com a sua tipologia de erros mecânicos, mas também perante intervenções deliberadas que correspondem a circunstâncias da vida em cena dos textos que vão mudando. Contudo, a maioria das vezes é possível remontar a um arquétipo, estabelecendo o texto a partir da consideração dos ramos do *stemma*, como acontece, por exemplo, com as comédias da *Parte primera* que contam com manuscrito. Para as quatro primeiras *Partes*, somente no caso de *La bella maridada* o texto impresso (na *Parte segunda*) é radicalmente distinto do do manuscrito Gálvez; descartada a possibilidade de que se trate de uma obra com duas redacções, há que atribuir ao impresso o carácter de refundição, o que nem lhe retira interesse nem desaconselha a sua edição em apêndice.

Entre os fundos manuscritos de Lope, são de grande interesse, pelo seu número e qualidade, os que provêm da colecção teatral do conde de Gondomar, hoje guardados na Real Biblioteca de Madrid. Trata-se de obras do primeiro Lope (algumas delas presentes na *Parte primera: El molino*,



El hijo de Reduán, Los donaires de Matico, El nacimiento de Ursón y Valentin, La amistad pagada), em cópias feitas bastante cedo (provavelmente de finais do século XVI), que podem apresentar divergências nitidas em relação às versões impressas, que viriam a lume alguns anos mais tarde. Embora a reunião destes testemunhos num mesmo lugar possa sugerir uma origem comum, é necessário proceder a uma avaliação detalhada de cada testemunho independentemente dos outros, visto que a origem dos seus modelos remete para a vida contingente das companhias e pode ser muito variada (Arata 1989).

Manuscritos cópias de impressos

A segunda categoria de testemunhos manuscritos é a cópia de um impresso conhecido, e corresponde, portanto, a uma fase posterior, muito mais generalizada, da difusão dos textos. É obrigação do editor proceder à colação completa do testemunho para determinar a sua exacta filiação e calibrar o seu valor textual. Mesmo nestes casos não são raras as conjecturas de certo interesse, que o editor deve ter em conta no momento de fixar o texto, seja para segui-las, seja porque assinalam lugares de conflito, insatisfatórios, do texto com que se defronta. É de destacar, pela sua dimensão, a colecção da Biblioteca Palatina de Parma, que, além de um conjunto importante de *Partes* e de *Sueltas*, acolhe 124 manuscritos de comédias de Lope, em grande parte derivadas de impressos (Restori 1891).

Os impressos: as Partes de comedias

Perante a vida efêmera do manuscrito, o impresso teatral pode dar a impressão de aspirar a uma conservação mais duradoura do texto. Na realidade, como disse antes, no caso dos textos da comédia nova, a engenhagem da indústria editorial do Século de Ouro tardou bastante – até aos primeiros anos do século XVIII – a pôr-se em marcha. Mas quando finalmente os editores e tipógrafos

importância para a fixação do texto crítico. Para a sua preparação, os tipógrafos costumavam derivar o seu texto do de alguma *Parte*, recortando-o frequentemente para que coubesse no espaço limitado disponível. No entanto, em certos casos pode encontrar-se nelas alguma conjectura que emenda satisfatoriamente lições incorrectas do seu modelo.

A metodologia do grupo Prolope

No momento de empreender a edição crítica da obra dramática de Lope de Vega, o grupo Prolope, fundado em 1989 na Universidade Autónoma de Barcelona e dirigido por Alberto Blecu e Guilherme Serés, teve de ter em conta a situação textual que acabamos de descrever. Em princípio o grupo trabalha aplicando uma metodologia de tipo neolachmanniano, quer dizer, com o objectivo principal de restaurar o texto original da maneira mais próxima possível da forma como saiu da pena do dramaturgo, e para isso aplicamos o método de análise dos erros dos testemunhos estabelecido nas suas linhas gerais por Karl Lachmann.

O método em si pode ser discutido e questionado, e na tradição ecdótica dos textos dramáticos há quem tenha, de facto, preferido utilizar outros instrumentos, como o princípio do *bon manuscrit* de Bédier ou o chamado cálculo das variantes na esteira de Dom Quentin. Mas o argumento que se emprega mais frequentemente contra a aplicação do método lachmanniano na edição de textos dramático é que neste caso a transmissão não só produz erros, como também mudanças intencionadas devidas à natureza performativa do texto: muitos testemunhos apresentam não só um único estado determinado da transmissão textual da comédia, como reflectem uma representação determinada do texto em cena.

Creemos que uma aplicação prudente e não mecânica das ferramentas metodológicas neolachmannianas, através do uso do que se costumava chamar *iudicium*, pode produzir resultados satisfatórios e proporcionar novas perspectivas sobre o texto. O problema costuma colocar-se normalmente nos ramos altos da transmissão, quando estamos perante manuscritos e impressos.

Mas a natureza dupla do teatro proporciona-nos também outro dilema: enquanto objecto literário, o texto teatral também é um texto destinado à leitura. Como reflectir no nosso trabalho, tanto na metodologia como nos objectivos e resultados, esta tensão histórica entre texto e representação? Como dar fé da sedimentação das diferentes representações e leituras?

Uma das novidades do nosso trabalho editorial sobre o teatro do Século de Ouro consiste em termos conjugado a fixação do texto com a do estudo do documento, quer dizer, cruzando os dados e os princípios de duas disciplinas: a crítica textual e a bibliografia material. Explico-me.

No princípio surgiu a ideia de publicar todas as comédias de Lope uma a uma em livros separados, seguindo a ordem cronológica de composição das obras, desde a

primeira comédia conhecida de Lope (*Los hechos de Garcilaso*, 1579) até à última (*Las bizzarrías de Belisa*, 1635). Mas a grande maioria das comédias de Lope foi transmitida nas *Partes*, e trabalhar individualmente em cada comédia ter-nos-ia conduzido a repetir doze vezes a mesma análise textual, a de cada *Parte*. Além disso, visto que em princípio partíamos da hipótese razoável de que as doze comédias de cada *Parte* tinham sido transmitidas em bloco, e portanto tinham um *stemma* idêntico, decidimos concentrar os nossos esforços em editar as *Partes* uma a uma. Desta maneira conseguem-se vantagens importantes: a) como é sabido, os erros separativos são difíceis de encontrar em textos breves; ao ampliarmos o raio de acção dos 3.000 versos de uma comédia para os 36.000 de toda a *Parte*, aumentava também o grau de fiabilidade das nossas análises estemáticas; b) ao trabalhar conjuntamente as doze comédias, podíamos usar os dados da análise textual para estudar a *Parte* enquanto documento. Por seu lado, a informação sobre os códigos bibliográficos da *Parte* podia iluminar pontos obscuros da transmissão textual.

Parte primera

Deste modo descobrimos que cada *Parte* constituía um caso especial, com uma história editorial e peculiaridades textuais que não podiam generalizar-se e estender-se ao resto da produção impressa. Como demonstração, ilustrarei brevemente as características das primeiras seis *Partes* que se publicaram até agora. A *Parte primera* conta com dez edições entre 1604 e 1626. A colação dos testemunhos evidenciou que todos dependem da *princeps* de Saragoça e que a segunda edição (Valhadolide, 1604) gera uma nutrida descendência de seis impressões. Também se pôde verificar, entre outras coisas, que a portada de Valhadolide, 1609, cobre na realidade duas impressões (que não estados) sucessivas; que a primeira dessas duas edições se compôs a partir de exemplares de Valhadolide, 1604, e Valhadolide, 1605; que a edição de Saragoça, 1626, embora dependa do ramo de Valhadolide para o texto das comédias, inclui um prólogo que não está presente neste ramo encontrando-se apenas na *princeps* e nos seus descendentes directos. O texto que deve seguir-se é o da *princeps*, embora a segunda edição tenha várias conjecturas felizes que devem ser integradas no texto crítico. A existência de testemunhos manuscritos paralelos para algumas das comédias põe em relevo que o texto que os impressos transmitem foi objecto de manipulações, em alguns casos profundas, por parte dos responsáveis das companhias teatrais (Campana *et al.* 1997: 11-35).

Parte segunda

A *Segunda parte de doce comedias compuestas por Lope de Vega* constituí, logo no título, a manifestação do início de uma tradição editorial. A nova série de comédias imprime-se pela primeira vez em Madrid em 1609; sucedem-lhe mais cinco edições cuja filiação não coloca problemas, à excepção do último testemunho, Madrid



<
Vida e morte de Bamba,
 de Lope de Vega,
 enc. Luis Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1989 (Márcia Breia,
 Dinis Gomes,
 Cândido Ferreira),
 fot. Paulo Cintra Gomes.

1612: o estudo das variantes demonstra que esta impressão ocupa um lugar privilegiado para a fixação do texto. Não é impossível, assim, que a oficina madrilena tivesse à sua disposição uma cópia do modelo manuscrito da *princeps*. O texto crítico da *Segunda parte*, por conseguinte, deve fixar-se a partir do testemunho menos antigo (Iriso Ariz et al. 1998: 11-48).

Parte terceira

Apesar do notável êxito editorial das duas primeiras *Partes* de Lope, só em 1612 apareceu o terceiro volume da série. Como mostrou Jaime Moll, a *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* é uma colecção peculiar por várias razões: porque contém apenas três comédias de Lope, pela sua impressão particularmente descuidada, e, sobretudo, por se tratar de uma falsificação. De facto, contrariamente ao que diz a sua portada, não foi impressa em Barcelona por Sebastián de Cormellas, mas em Sevilha por Gabriel Ramos Bejarano. Os textos que transmite apresentam um grau de corrupção maior do que o das comédias de outras *Partes*, como fica patente no caso de *La noche toledana*, para a qual dispomos de dois manuscritos de ramos altos que permitem melhorar o texto do impresso. Em contrapartida, nas duas outras comédias de Lope (*Las mudanzas de fortuna* e *El santo negro Rosambuco*), o editor crítico vê-se obrigado a intervir com certa frequência emendando por conjectura (Giuliani 2002a).

Parte quarta

Chegaram-nos em melhores condições os textos da *Parte quarta*, impressa em Madrid em 1614 por Miguel Serrano de Vargas, custeada por Miguel de Siles. As suas doze comédias procedem do repertório do "autor" Gaspar de Porres, director de uma das companhias mais prestigiadas da época e amigo pessoal de Lope. Pelo facto de que foi o próprio Porres quem pediu a licença de impressão e de que temos o rascunho autógrafo de Lope do "Prólogo aos

leitores" que na *Parte* aparece como anónimo, suspeitou-se que o autor pudesse ter pessoalmente vigiado o processo de impressão do livro, revendo a correcção de provas ou inclusivamente proporcionando à imprensa textos mais autorizados. Na realidade, Lope provavelmente limitou-se a dar o seu visto à publicação, ainda que não tenha intervindo directamente na preparação dos textos para a imprensa. De facto, na *Parte cuarta* não se encontram variantes de estados relevantes e, se se compara o texto do impresso com o dos autógrafos ou dos apógrafos de Gálvez, observa-se que não houve nenhuma intenção de restaurar o texto original do dramaturgo (Giuliani 2002b: 7-30; Giuliani / Pineda 2005: 7-53).

Partes quinta e sexta

A história editorial das *Partes* de Lope começa a complicar-se notavelmente com a entrada em cena de Francisco de Ávila, um mercador de tecidos de Madrid que, como muitos outros amantes de teatro, se dedica a recompilar manuscritos dramáticos e, a partir de 1615, também a publicá-los. Assim no Outono de 1615 vieram a lume duas novas colecções de comédias: em Alcalá de Henares saiu a *Quinta parte* de Lope, que na realidade continha apenas uma comédia sua (Déodat-Kessedjian / Garnier 2004: 5-27), e em Madrid, a *Parte sexta*, custeada pelo livreiro Miguel de Siles na oficina da viúva de Alonso Martín. Esta sexta série das *Partes* coloca-nos problemas ecdóticos inéditos por causa da sua história editorial peculiar (Giuliani / Pineda 2005: 7-53). Depois de uma segunda edição barcelonesa de 1616, a *Parte* voltou a publicar-se pela terceira vez em Madrid no mesmo ano, outra vez custeada por Miguel de Siles, mas desta feita na oficina de Juan de la Cuesta. Siles e de la Cuesta não se limitaram a reimprimir a primeira edição, tendo utilizado novos manuscritos para compor *ex novo* as primeiras quatro comédias do volume (todas elas pertencentes ao repertório da companhia de Alonso de Riquelme) e para corrigir as restantes sobre um exemplar da primeira edição. Para mais, na terceira edição

>
Vida e morte de Bamba,
 de Lope de Vega,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1989 (em cima:
 Cristina Cavalinhos,
 Teresa Madruga;
 em baixo: Márcia Breia,
 Cândido Ferreira,
 João Cabral,
 Dinis Gomes),
 fot. Paulo Cíntra Gomes.



a ordem das doze comédias é alterada possivelmente devido ao complexo trabalho de correcção e impressão do volume. Toda a operação deve ter-se realizado pelo menos com o conhecimento de Lope, visto que tanto Siles como Riquelme eram amigos do poeta, e o viram repetidamente em Madrid durante os meses dos trabalhos de impressão, segundo consta pelo epistolário do autor. Como consequência de tudo isto, o editor crítico deverá editar o texto da terceira edição no caso das primeiras quatro comédias e, no caso das restantes, ter em conta que a terceira edição contém lições *meliores*, mas também reproduz erros da primeira, que será necessário emendar por conjectura.

A edição crítica de uma obra teatral do Século de Ouro coloca, como vimos, uma série de problemas para os quais o grupo Prolope tentou oferecer respostas. Alguns destes problemas são de ordem geral e dependem da própria natureza do teatro enquanto *performance* e texto literário, outros derivam das particularidades da produção, transmissão e uso do texto teatral na Espanha de há quatro séculos. As nossas respostas a estas questões podem ser debatidas, mas oferecem-se sempre na convicção de que toda a edição é – sempre e sobretudo – uma proposta de trabalho.

Tradução de João Dionísio

Referências bibliográficas

- ARATA, S. (1989), *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori.
- CAMPANA, P. / L. GIULIANI, L. / MORRÁS, M. / PONTÓN, G. (1997), "Introducción", *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida-Barcelona, UAB-Milenio, vol. I.
- CASA, F. P. / M. D. McGaha (eds.) (1985), *Editing the "Comedia"*, Ann Arbor, Michigan Romance Studies
- DÉODAT-KESSEDJIAN, M. F. / GARNIER, E. (2004), "La Quinta parte: historia

editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, Lérida-Barcelona, UAB-Milenio.

- DIXON, V. (1996), "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias", *Anuario Lope de Vega II*.
- GIULIANI, L. (2002a), "La Tercera Parte, historia editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, Lérida-Barcelona, UAB-Milenio.
- (2002b), "La Cuarta Parte: historia editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona, vol. 1.
- (2004), "El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*", X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*, Lérida-Barcelona, Milenio-UAB.
- GIULIANI, L. / PINEDA, V. (2005), "La Sexta Parte: historia editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona.
- IRISO, S. (1997), "Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, III.
- IRISO ARIZ, S. / LAPLANA GIL, J. E. (1998), "La Segunda Parte: historia editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Lérida-Barcelona, UAB-Milenio, vol. 1.
- PRESOTTO, M. (2000), *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger.
- PROFETI, M.G. (1988), *La collezione "Diferentes autores"*, Kassel, Reichenberger.
- (1999), "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega", Idem, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Aline
- RESTORI, A. (1891), *Una collezione di Commedie di Lope Carpio*, Livorno, Tipografia Francesco Vigo.
- VACCARI, D. (2006), "*papeles de actor*" *della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, introduzione di F. Antonucci, Firenze, Alinea.

* Este texto é a versão abreviada da conferência apresentada a 12 de Maio de 2006 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito da jornada *A edição de teatro*, uma iniciativa do Instituto de Cultura Espanhola (Departamento de Literaturas Românicas), do Departamento de Estudos Germanísticos e do Centro de Estudos de Teatro, com organização de João Dionísio e o apoio do Goethe-Institut e do Instituto Cervantes.