

## El texto didascálico en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega

Monique Martinez Thomas  
Universidad de Toulouse-Le Mirail

Esta reflexión se inscribe en un trabajo general acerca de la evolución del texto didascálico y de sus formas enunciativas en la historia del teatro español.

La averiguación, a partir de obras teatrales de distintas épocas, de una progresiva hipertrofia de las acotaciones escénicas o didascalias (aprovecho para decir que considero que son didascalias todo lo que no es texto dialógico), no fue el punto de mayor interés de nuestra investigación. Descubrimos, con asombro, que este texto didascálico se había convertido en el teatro moderno en una verdadera «creación verbal», con formas enunciativas varias y distintas, tan —o más— cuidada en algunos casos como las propias réplicas de los personajes.

Esta polimorfía, cuantitativa y cualitativa, nos ha parecido un parámetro imprescindible para estudiar esta capa textual considerada tradicionalmente como secundaria y para entender mejor el funcionamiento del texto teatral.

En primer lugar, porque el texto didascálico forma parte del semantismo de la obra dramática. Cuando las didascalias no son más que signos, anotaciones, segmentos textuales, cuando su sistema es poco coherente, e incluso deficiente, cuando su autenticidad plantea dudas, podemos no tenerlas mucho en cuenta. Pero, cuando empiezan a ser numerosas, a mezclarse con el diálogo, entre las réplicas y/o en ellas, cuando empiezan a fijar precisa y tiránicamente el contexto pragmático del discurso de los personajes, no se pueden seguir considerando como marginales.

En segundo lugar, tampoco podemos seguir identificando al enunciador didascálico como el autor de la obra, a diferencia de lo que afirma rotundamente Anne Ubersfeld :

Qu'est-ce-que qu'un texte de théâtre ? Il se compose de deux parties distinctes mais indissociables, le dialogue et les didascalies (ou indications scéniques ou régie)... La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question : qui parle ? Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le personnage (distinct de l'auteur) ; dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même. (Ubersfeld, 1978, p. 21-22).

En efecto, si encontramos didascalias que tienen la forma de un poema, de un cuento, de un texto narrativo, con enunciadores que adoptan un punto de vista personal, impersonal, interno, externo, etc., no podemos reducirlas a la categoría de paratexto, escrito por el autor. Sin embargo, no se puede confundir este enunciador con un narrador, que suscita en la imaginación del lector un mundo ficticio de imágenes y acciones... Tampoco se puede confundir con una voz poética que crea un semantismo a partir de sonidos, de palabras y de metáforas. El enunciador didascálico quiere imponer una acción real, concreta en el escenario. El acto de lenguaje dramático es un acto performativo (Austin, Recanati), tiene como finalidad engendrar una acción, ya que los signos textuales se convierten, durante la representación, en signos visuales, auditivos y olfativos, gracias a la mediación de varios agentes (dirigidos por el director escénico).

Proponemos nombrar esta entidad textual, que tiene como función dar órdenes para la puesta en escena, el *didascalos*. En el teatro griego, el *didascalos* era el que daba instrucciones para la representación. Podía ser el autor de teatro, cuando se dedicaba a la puesta en escena, u otra persona cuando éste no lo hacía (éste era el caso de Sófocles). Parece el término elegido pertinente por varias razones: porque la complicación de una entidad textual que da órdenes para la realización escénica nos parece coincidir históricamente con la aparición del director escénico (remitimos al lector al análisis completo de esta teoría en nuestro capítulo «Le didascale dans l'histoire», en *Voir les didascalies*, Paris, Ophrys, 1994) ; porque cuando elabora una forma enunciativa específica, el autor dramático piensa sustituir una puesta en escena —imaginaria pero perdurable— a la puesta en escena —real pero efímera— del director escénico; porque creando una función didascálica textual reemplaza al director, crea un *didascalos*.

De la misma forma, si el autor dramático elige una forma enunciativa específica en sus didascalias, presupone una entidad textual receptora, que está definida, en filigrana o más o menos explícitamente, en función de la imagen que se hace de la futura representación. Este director escénico es el agente ideal definido por el texto didascálico. Lo nombraremos *didascale* porque es el destinatario del discurso del *didascalos*.

Con estas nuevas nociones, básicamente expuestas aquí, empezamos a ver las didascalias de otra forma y a analizarlas en textos de distintas épocas, empezando por los fragmentos del teatro de la Edad Media hasta llegar a nuestros tiempos.

Al acercarnos al teatro del siglo de Oro, se nos planteó el problema crucial de la autenticidad del texto didascálico. Si en algunos casos es difícil identificar el autor del texto diálogo —como en el famoso caso de *El burlador de Sevilla*—, si a veces el mismo texto sufre modificaciones de una edición (o de un manuscrito) a otra, es evidente que

el texto didascálico, considerado como jerárquicamente inferior, es la «parte peor tratada» de las obras auriseculares, como recientemente afirmaba Robert Jammes:

Este detalle es particularmente importante cuando se trata de analizar las acotaciones, ya que éstas constituyen generalmente la parte peor tratada de las comedias, mal conservada, muy diferente de una copia a otra, y muchas veces de autenticidad dudosa (Jammes, 1992, p. 144).

Por dichas razones, nos interesamos por el manuscrito de *El Castigo sin venganza* que conserva la biblioteca de Boston. Lope de Vega firmó la obra el primero de agosto de 1631. La obra se representó en 1632 en la Corte, en una función única. Para satisfacer, según dice el autor, a aquellos que no pudieron ver la obra, Lope publica una segunda versión en 1634, en Barcelona. Por fin, una tercera se publica en 1635, año en que muere el dramaturgo, en la *Parte XXI*. Antonio Carreño subraya, en su edición de la obra, que estas dos últimas presentan variantes importantes con respecto al manuscrito. Si algunas de ellas afectan los versos, en general son las acotaciones escénicas las que más cambian (*El castigo sin venganza*, 1990, p. 85).

Vamos a fijar la estructura didascálica de la obra para poder entender qué funciones otorga Lope de Vega a este *didascalos*. Utilizaremos, para visualizarlas, algunas de las categorías establecidas por Sanda Golopentia, coautora con nosotros del libro *Voir les didascalies*. En su tipología, distingue tanto las didascalias preliminares —el título (T), el subtítulo (ST), la lista de los personajes (P), el lugar (L) y la fecha (F), que constituyen el *preludio*— como las didascalias finales —que son el *postludio*— del resto de las didascalias: entradas (+p) y salidas (-p), acción verbal (A+v), acción no verbal (A-v), referidos a los protagonistas (F: Federico; C: Casandra; B: Batín; M: Marqués; L: Lucrecia; A: Aurora; D: Duque).

Preludio didascálico		Acto I	Acto II	Acto III	Postludio didascálico
T	1	p(3) Ø	+2p(2) Ø	p(2) Ø	Laus Deo
	2	+1p(4) Ø	+3p(5) Ø	+2p(4) Ø	
	3	* -1p(3) Ø	-2p(3) Ø	-1p(3) Ø	
ST	4	+1p(4) Ø	-1p(2) Ø	-1p(2) Ø	
	5	* -1p(3) Ø	+2p(4) Ø	+2p(4) F:1A+v	
ØP	6	* -3p(0) /+2p(2) Ø	-1p(3) Ø	+6p(10) Ø	
	7	-1p(1) Ø	-1p(2) Ø	+2p(12) Ø	
	8	+3p(4) Ø	-1p(1) Ø	-10p(2) Ø	

ØL	9	-1p(3) Ø	+1p(2) Ø	-1p(1)/+1p(2) Ø
	10	+2p(5) Ø	-1p(1) Ø	-1p(1) Ø
	11	+2p(7) C:1A+v F:1A+v B:1A+v	+2p(3) Ø	+1p(2) Ø
ØF	12	+3p(9) M:1A+v F:1A+v C:1A+v L:1A+v	+3p(6) Ø	-1p(1) Ø
	13	-2p(7) * -5p 2 Ø	-1p(5) Ø	+2p(3) Ø
	14	-2p(0)/+2p(2) Ø	-2p(3)/ * -1p(2) Ø	-1p(2) Ø
	15	+1p(3) Ø	-1p(1) Ø	-1p(1) Ø
	16	+8p(11) D/C/M/A:1A-v	+1p(2) Ø	+1p(2) Ø
	17	-9p(2) Ø		+1p(3) Ø
	18			-1p(2) Ø
	19			-2p(0)/+2p(2) Ø
	20			-1p(1)/+1p(2) Ø
	21			-1p(1) Ø
	22			+1p(2) Ø
	23			-1p(1) Ø
	24			+12p(13) Ø
	25			+1p(14) Ø
	26			* -2p(12) Ø
	27			+1p(13) M: A-v

Comparado con los prólogos característicos del teatro del siglo XVI (Alfredo Hermenegildo, 1983), el texto didascálico ha evolucionado mucho. Han aparecido el título, el subtítulo, las didascalias que señalan las distintas divisiones en actos. La mayoría de ellas se sitúan pues en el texto-diálogo, entre las réplicas. Gran parte apunta entradas y salidas. Ocho conciernen al diálogo (siete de ellas son apartes; otra sólo indica que el personaje habla). Dos didascalias ordenan acciones («sentarse», «asomar»). Por fin, esparcidas por el texto, hay indicaciones rudimentarias y poco numerosas acerca del vestuario («de noche», «de camino»), de ciertos juegos escénicos («con Casandra en los brazos»), de ciertos accesorios («algunos memoriales», «espada»). Algunos son signos codificados, otros tienen un valor simbólico dentro del conjunto («Federico sale con Casandra en los brazos»).

En efecto, las didascalias tienen como función primera estructurar el texto-diálogo. Son enunciados breves, sin o con verbos: salir/entrar, hablar, sentarse, enseñar. Estos fragmentos textuales son señales, signos para organizar el intercambio de réplicas. Salvo las didascalias antes citadas, no tienen un valor semántico autónomo (dan una información casi siempre redundante en relación con el diálogo). El *didascalos* está pues al servicio del discurso de los otros enunciadores.

#### EL DIDASCALOS ORGANIZADOR DEL TEXTO-DIÁLOGO

En el manuscrito, las órdenes son precisas acerca de la macroestructura y de las microestructuras.

El título, que remite a la totalidad del texto organizado, está aparte en una página aislada del principio del acto I. Las distintas unidades están muy separadas. Dos rayas horizontales en el primer acto, una fórmula «Laus Deo et M[atri] V[irgini], Fin de la Jornada» en el segundo y «Laus Deo et M[—] V[—]» en el tercero marcan textualmente el fin de cada división. Entre cada unidad una página independiente señala el número del acto y otra vez el título de la obra. Por fin, antes del principio dialogal de cada acto, hay una lista de *dramatis personae*. El *didascalos*, al servicio de los otros enunciadores que son los personajes, les confiere una importancia peculiar, mencionándolos explícitamente al principio de cada acto, en una página independiente.

Los personajes se señalan ya didascálicamente como los elementos fundamentales de la comunicación teatral. No están presentados según el orden de sus respectivas apariciones en la obra, sino en función de su importancia en la intriga. En la primera lista de *dramatis personae*, el conde Federico, aunque salga después de muchos otros personajes, se nombra inmediatamente después de su padre, el Duque de Ferrara. Es, en efecto, el personaje central de la tragedia, que rompe el equilibrio conyugal de la pareja. En la lista del segundo acto, momento del núcleo del drama, Federico aparece primero, sustituyendo en cierta forma a su padre en las *dramatis personae*. En la tercera lista, se presenta de nuevo en primer lugar al personaje «motor» de la tragedia, Aurora. Mujer celosa, ésta traiciona a Federico reducido al papel de víctima y confinado ahora al final de la enumeración, seguido solamente por los nombres de los criados. El duque ha recobrado en esta tercera lista su debido lugar, justo antes de la mujer que sigue siendo suya, incluso en la muerte.

El tipo de didascalias que encontramos en cada uno de los distintos actos se justifica también por esta supremacía de los personajes. La mayoría de ellas son didascalias que señalan sus salidas y entradas. Forman microestructuras irregulares (17-16-27), que aparecen en nuestro cuadro cada vez que se lee el signo +p/-p.

Estas didascalias estructuran sistemáticamente los distintos intercambios dialogales. La intervención verbal del nuevo personaje sigue inmediatamente el segmento textual que anuncia su entrada, así como la didascalia que indica una salida del escenario precede —generalmente— la última réplica del personaje. No hay salida muda, no hay entrada que signifique algo fuera del marco del diálogo. Cambiando las bases —locutor, interlocutor, testigo— del juego dialogal, estas didascalias determinan nuevos momentos dramáticos.

Veamos el funcionamiento de estas didascalias en el Acto III. El duque de Ferrara, enterado del adulterio incestuoso que tuvo lugar durante su ausencia, quiere poner a Casandra, su mujer, a prueba y casar a Aurora con su hijo. Anuncia su propósito a su sobrina en presencia de Casandra. Aurora, sabiendo que Federico no la quiere, se niega a obedecer.

DUQUE	Hazlo por mí, no por él.
AURORA	El casarse ha de ser gusto; yo no le tengo del conde. <i>(Vase Aurora)</i>
DUQUE	¡Extraña resolución!
CASANDRA	Aurora tiene razón, aunque atrevida responde.
DUQUE	No tiene, y ha de casarse, aunque le pese.
CASANDRA	Señor, no uséis del poder, que amor es gusto, y no ha de forzarse. <i>(Vase el duque)</i> ¡Ay de mí, que se ha cansado el traidor Conde de mí! <i>(Entre el conde)</i>
FEDERICO	¿No estaba mi padre aquí?
CASANDRA	¿Con qué infame desenfado, traidor Federico, vienes, habiendo pedido a Aurora al duque?
FEDERICO	Paso, señora; mira el peligro que tienes.
CASANDRA	¿Qué peligro, cuando estoy, villano, fuera de mí?
FEDERICO	¿Pues tú das voces así? <i>(Entre el duque acechando)</i>
DUQUE	Buscando testigos voy. Desde aquí quiero escuchar; que aunque mal tengo de oír, lo que no puedo sufrir es lo que vengo a buscar. (Vv. 2686-2711)

Aquí se ve claramente la funcionalidad dialógica de las didascalias estudiadas. La salida de Aurora dobla semióticamente, cortando la conversación, su rechazo de Federico. Lo justifica con un falso pretexto. «El casarse ha de ser gusto; yo no le tengo del conde». La secuencia siguiente es una continuación de estas acciones verbales y no verbales. El duque, mintiendo a su vez, insiste en la extrañeza de la actitud de Aurora para observar la reacción de Casandra. Ésta cae doblemente en la trampa. Dice que Aurora tiene razón al pensar que el amor tiene que estar compartido y elegido. Afirma pues implícitamente el carácter poco natural de la relación que le une al duque. Éste se enoja, negándose a seguir platicando y oponiendo a la réplica de Casandra la acción de irse. Tras la salida del duque, hay que esperar la llegada del conde —después de los lamentos de Casandra— para que se reanude un verdadero intercambio verbal, alrededor de un núcleo dramático: los reproches de Casandra a Federico. Cuando entra el duque secretamente, esta nueva presencia escénica se traduce inmediatamente por una nueva réplica, en otro espacio lúdico (entendiendo por espacio lúdico el espacio activo, creado por la acción verbal o no verbal de uno o más personajes, dentro de un mismo espacio escénico).

La didascalia de salida no tiene aquel poder de crear un nuevo espacio lúdico, ya que siempre está subordinada al espacio dialogal anterior<sup>1</sup>. La didascalia de entrada, en cambio, puede crear un nuevo espacio lúdico, autónomo. En un primer caso, se neutraliza el espacio activo anterior que se convierte en espacio mudo. La didascalia viene a ser el equivalente de la anotación «aparte» que suele preceder a un monólogo, ya que convencionalmente este tipo de intercambio dialogal excluye a los otros personajes. Es un procedimiento frecuente en el primer acto. Hay muchos apartes, entre Batín et Lucrecia («Hablen quedo y diga Batín», antes del verso 412), o entre Casandra et Lucrecia («Hablen los dos, y aparte Casandra y Lucrecia, antes del verso 582»)<sup>2</sup>.

En otros casos, la didascalia de entrada relaciona el nuevo espacio con el espacio activo anterior a través del discurso de los otros personajes. En el Acto II, por ejemplo, cuando salen Federico y Batín, parecen no darse cuenta de la presencia de Casandra y Lucrecia. Los espacios podrían estar separados, pero Casandra se queja de la indiferencia de Federico que no la mira. Esta información, que ninguna didascalia precisa, implica juegos escénicos (miradas, posición de los actores entre ellos) que muestren visualmente la relación dinámica que existe entre los dos espacios.

A veces, también, la didascalia de entrada indica un cambio total de espacio escénico, de tiempo y de interlocutores, sin que estos datos se apunten fuera del texto dialogal. En este caso, la microestructura se convierte en un cuadro (es el caso de la unidad 6 y 14 en el acto I y 19 en el Acto III). Esta categoría corresponde a la notación tipo  $-2p(0)/+2p(2)$ . El zero señala un espacio momentáneamente vacío que otros personajes vienen a llenar, dando a través de su diálogo las informaciones necesarias para entender la situación dramática. En el Acto I, cuando aparecen Aurora y el Duque

<sup>1</sup> Quizás esto pueda explicar la diferencia tipográfica que existe, en el manuscrito de Boston, en la presentación de las didascalias de entrada y las de salida. Las primeras interrumpen el texto dialogal mientras que las segundas se sitúan en el margen izquierdo de la hoja.

<sup>2</sup> Para describir este tipo de situación, frecuente en la dramaturgia del siglo de Oro, Agustín de la Granja ha hablado de «escenas simultáneas» en su libro *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad, 1982.

(unidad 14, que empieza en el verso 651), no pueden estar en el mismo marco espacio-temporal que los otros personajes que acaban de separarse bajo los sauces, a orillas del río. Hablan en el jardín del palacio del duque, en un momento posterior al de las unidades que ocurren fuera de la ciudad. Batín tiene tiempo para volver e interrumpir a los dos personajes para anunciar el encuentro de Casandra y Federico.

Las didascalias de entrada y de salida no tienen en definitiva un valor semántico autónomo; constituyen el marco estructural del intercambio dialogal sin otra función que la de señalar nuevos locutores e interlocutores. Apuntando acciones básicas, son en su mayoría redundantes en relación al diálogo. No son absolutamente necesarias. Sólo dan una organización funcional al texto teatral, convirtiéndolo en objeto cada vez mejor utilizable y manejable. Y es que la mayoría de las informaciones no se da en el texto didascálico sino en el texto dialogal.

#### EL DIÁLOGO DIDASCÁLICO

En efecto, es a través del diálogo donde se dan aclaraciones, acerca del tiempo, del lugar y de la «psicología» de los personajes.

Así, en el Acto I, el duque y sus compañeros evocan el decorado de una animada calle, con varias casas que constituyen el trasfondo de la acción. Pero sólo se alude a este decorado con una sucesión de indicios textuales en el discurso: «aquí» (v. 59), «no lejos» (v. 66), «cerca» (v. 74), «allá» (v. 77), «casa» (v. 129), «puerta» (v. 135). De la misma manera, en la unidad seis, el marco espacio-temporal cambia. Federico y Batín no están en un decorado urbano sino rural. No es de día sino de noche. Ninguna acotación lo indica. Habrá que esperar que se evoquen los árboles y el río para que el espectador siga la evolución de la acción escénica y la trayectoria de los personajes.

No hay tampoco didascalias que nos indiquen el contexto «psicológico» de los personajes. En cambio, el discurso traduce una complejidad a veces sorprendente, que se opone a la caracterización didascálica, rudimentaria, que sólo concierne a la apariencia de los personajes. Las didascalias remiten a un código y nunca a la individualidad de un personaje. Por ejemplo, las acotaciones «de noche», «de camino» refieren a signos ya establecidos y conocidos del público: significan la noche y el espacio exterior. El personaje se define a través de las palabras, del lenguaje poético que es significativo por su ritmo y sus imágenes sofisticadas. Tiene como función emocionar o conllevar al espectador, más que cualquier otro lenguaje no verbal. Como dice Manuel Vallejo, gracias a la voz de Dixon:

[Lope de Vega] quiere conmover al actor para que éste conmueva al oyente. Por aquellos mismos años aconsejó en *Arte Nuevo de hacer comedias*:

describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha,  
los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante,  
y, con mudarse a sí, mude al oyente. (Dixon, 1988, p. 67)

No se puede explicar esta función didascálica del diálogo por la escasez de medios técnicos. El autor no renuncia a crear un texto didascálico más completo porque piensa

que es inútil preocuparse por una puesta en escena de todas formas irrealizable. No, lo hace porque considera que el teatro es ante todo placer intelectual de un hermoso texto declamado, que el verbo es omnipotente en relación con la acción escénica y porque sabe que el mejor *didascal*, incluso en una acción imaginaria, es el espectador.

Como afirma Marc Vitse:

pendant sa période la plus intense et la plus innovatrice, qui correspond à la première moitié du siècle, c'est avec une parfaite cohérence esthétique que la *Comedia* accorde, parmi tous les éléments constitutifs du phénomène théâtral, une primauté absolue à la parole que récite le personnage, et privilégie par voie de conséquence, chez celui qui la reçoit et qu'elle nomme *oyente*, le sens de l'ouïe. C'est parce qu'elle se constitue comme un genre prioritairement auditif...; c'est parce qu'elle est un poème écrit plus particulièrement pour l'oreille, dont la puissance de vision est au moins égale à celle des yeux... (Vitse, 1990, p. 261)

Con el ejemplo de *El castigo sin venganza* espero haber aclarado un poco la nueva lectura de los textos teatrales que intento hacer al interesarme por las formas enunciativas del texto didascálico. Quizás frente a un *didascalos* tan esquemático, tan discreto, no quede el lector convencido de la utilidad de este nuevo concepto. Pero, cuando encuentre un *didascalos* poeta, contador, narrador, que da órdenes cada vez más precisas, a través de estrategias textuales muy elaboradas, acerca de todos los elementos de la representación (decorado, objetos, luz, ruidos, música, vestuario, accesorios, ademanes, juegos escénicos, entonación e intensidad de la réplica, etc.), a lo mejor se acuerde de él y le sirva para sus propias exploraciones.

### Bibliografía

- AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
- DIXON, Victor. «Manuel Vallejo. Un actor se prepara : un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, ed. por José María Díez Borque, London, Tamesis Books, 1989, pp. 55-74.
- GOLOPENTIA, Sanda. «Économie des didascalies», en *Voir les didascalies*, Paris, CRIC/Ophrys, 1994, pp. 17-134.
- HERMENEGILDO, Alfredo. «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo : Lucas Fernández», en *Actas del VII Congreso de la Asociación de Hispanistas (Brown University, 22-27 de agosto de 1983)*, Madrid, Istmo, pp. 709-720.
- JAMMES, Robert. «Las didascalias en el teatro de Góngora», en *Le livre et l'édition dans le monde hispanique. XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Actes de colloque international, Grenoble 14-16 novembre 1991, Grenoble, Université Stendhal, 1992, pp. 143-159.
- MARTINEZ THOMAS, Monique. «Le didascale dans l'histoire du théâtre espagnol», en *Voir les didascalies*, Paris, CRIC/Ophrys, 1994, pp. 135-231.
- REGANATI, François. *Les énoncés performatifs*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1981.

VEGA CARPIO, Lope de. *El castigo sin venganza*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1990.

VITSE, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, PUM-France-Ibérie Recherche, 1990.

\*

MARTINEZ THOMAS, Monique, «El texto didascálico en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega». En *Criticón* (Toulouse), 71, 1997, pp. 117-126.

Resumen. A partir del estudio del manuscrito autógrafo de Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, conservado en la Biblioteca de Boston, Monique Martinez Thomas analiza la función del *didascalos* en el texto teatral y el tipo de acción escénica que induce.

Résumé. A partir de l'étude d'un manuscrit autographe de Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, conservé à la Bibliothèque de Boston, Monique Martinez Thomas analyse la fonction du *didascale* dans le texte théâtral et le type d'action qu'il met en œuvre.

Summary. From the study of a manuscript kept at the Boston Library, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, Monique Martinez Thomas analyses the function of the *didascale* in the dramatic text and the type of scenic action that it involves.

Palabras clave. Lope de Vega. *El castigo sin venganza*. Texto didascálico.