

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

La edición de las acotaciones

El caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega

Javier Rubiera
(Université de Montréal, Canada)

Abstract The main objective of this article is to clarify both the meaning of the use of the word *aparte* (aside) in the autographs of Lope de Vega, and the use of other verbal expressions or graphic marks that refer to the disposition of the actors on the stage to speak separately, with obvious spatial and enunciative implications. Therefore, the article deals with the use of 'aside' in the Spanish *Comedia*, the indication of the 'asides' in the manuscripts and printed texts of the 17th century, its treatment in the edition of modern dramatic texts, and the perspectives that the digital medium opens for the edition of the stage directions and, in particular, of those that indicate the asides.

Sumario 1 Introducción. – 2 El poeta y la previsión del espectáculo. – 3 Un caso de ambigüedad interpretativa: el castigo sin venganza. – 4 Lope de Vega y el aparte: el autógrafo y la edición de *La corona de Hungría*. – 5 El caso de *La dama boba*: «*Nise aparte*». – 6 Otros casos de usos de la palabra 'aparte' en acotación. – 7 Casos de aparte señalados sin utilizar la palabra 'aparte'. – 8 Breve reflexión sobre los apartes en los impresos del siglo XVII. – 9 Conclusiones: ¿para quién editamos nosotros? Del papel a la pantalla.

Keywords Aside. Lope de Vega's autographs. Stage directions. Critical edition. Digital edition. El castigo sin venganza. La corona de Hungría. La dama boba.

1 Introducción

Probablemente el primer estudio específico centrado en el análisis de las acotaciones (*stage directions*) en el teatro clásico español sea el de Hugo Albert Rennert titulado «The Staging of Lope de Vega's Comedias» y publicado en 1906. En su artículo, tras examinar detenidamente las indicaciones escénicas de un corpus amplio de comedias de Lope de Vega, Rennert propone una clasificación de las acotaciones a partir de las referencias a elementos escenográficos, aportando ejemplos significativos, con el objetivo de precisar los recursos y las limitaciones de la escena española en tiempos de Lope.¹ Como recordará N.D. Shergold sesenta

1 Originalmente se publicó en la *Revue Hispanique* (15) 453-85 y un año más tarde fue recogido en publicación exenta (New York, Paris: 1907), que es la que he consultado. Es uno de los trabajos preparatorios de Rennert para su *The Spanish Stage in the Time of Lope de*

años después, Rennert trata de extraer información a partir «of the plays themselves, and the interpretation both of the stage-directions, and of the indirect evidence on staging that can be obtained from their dialogue» (1967, xxiii). A pesar del temprano ejemplo de Rennert, y a diferencia de lo que ocurrirá en el caso de otros teatros europeos, el teatro español, o particularmente la Comedia, no será objeto de estudios y análisis específicos de las condiciones de la representación hasta muy avanzado el siglo, en la década de los sesenta.² Precisamente la monumental historia de la escena española de Shergold supone un impulso decisivo en este sentido e inaugura una nueva etapa en la investigación de los aspectos ligados a la representación del teatro clásico.

Junto a otros posibles estímulos que en esa época provocaron un avance claro en la investigación, me parece significativo recordar que justamente en torno al año de la publicación de la monografía de Shergold tiene lugar el nacimiento de la semiología del teatro con la publicación del famoso artículo de T. Kowzan «Le signe au théâtre» en 1968, traducido al castellano ya en 1969.³ La irrupción de esta disciplina en el contexto académico durante los años setenta contribuye en poco tiempo a llamar la atención, desde una nueva perspectiva sistematizadora, sobre la red de signos que envuelve el complejo proceso comunicativo teatral en su doble aspecto literario y espectacular,⁴ por lo que cada vez se tendrán más en cuenta las indicaciones escénicas contenidas en el diálogo o al margen del diálogo, en las acotaciones, como parte del texto teatral.

Vega, que publica en 1909. Examina unas trescientas comedias de Lope de Vega a partir de las ediciones impresas en el siglo XVII. No se refiere a acotaciones de movimiento, gestualidad o enunciación, pues le interesa particularmente la escenografía.

2 Claramente Shergold deja entender que no había habido grandes avances desde Rennert particularmente en lo que se refiere al periodo de la Comedia (último tercio del XVI y todo el siglo XVII). Se había estudiado más la práctica escénica medieval, los autos o el teatro antes de 1555 en los trabajos de Shoemaker, Corbató, Williams o Donovan, y para el área catalana en los recientes, entonces, de Romeu y Díaz Plaja.

3 Los estudios de los estructuralistas checos y polacos de los años treinta comenzaron a conocerse fuera de sus países a partir de finales de los sesenta y el artículo de T. Kowzan emparenta con toda esa tradición. Sobre cuándo puede hacerse comenzar la semiología teatral véase otro importante trabajo de Kowzan (1997).

4 De 1975 es el artículo de J.M. Díez Borque con el significativo título «Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro español», que ya tiene en cuenta las contribuciones de Corvin, Honzl, Ingarden, Kowzan o Pagnini para aproximarse al texto dramático verbal y, en particular, a las informaciones contenidas en acotación, desde una orientación escénica. Lo importante no es que se haya establecido una corriente bien asentada de estudios semiológicos sobre el teatro del Siglo de Oro (no fue el caso), sino lo que supuso el empuje de la perspectiva semiológica para dejar de pensar y de leer el teatro casi exclusivamente como un hecho literario o sociológico, en un momento en el que por otros caminos se comenzaba a ganar en conocimiento sobre las condiciones materiales de las representaciones teatrales en el siglo XVII.

Cincuenta años después del libro de Shergold se ha avanzado extraordinariamente en el estudio y en el conocimiento tanto de las condiciones materiales de la escena española como del desarrollo de las representaciones. Esto ha sido posible gracias al mérito de numerosos investigadores que con gran rigor han analizado no solo fuentes documentales sino los propios textos dramáticos, afinando cada vez más el mismo método de Rennert que recordaba Shergold: «the interpretation both of the stage-directions, and of the indirect evidence on staging that can be obtained from their dialogue» (1967, xxiii). Sin embargo, aún quedan algunas zonas muy poco exploradas, que han sido desatendidas de modo sorprendente. Entre esas áreas que demandan un estudio detenido quiero referirme en este artículo al aparte,⁵ un recurso dramático complejo de amplio rendimiento en la Comedia barroca. No lo abordaré desde una perspectiva teórica sino introduciéndome en el taller de escritura de Lope de Vega y examinando algunos de sus autógrafos para deducir de ellos qué significaba esa palabra para él, cuándo o en qué condiciones la usaba y si utilizaba otros procedimientos para indicar esta convención escénica. Veremos qué consecuencias tiene esta perspectiva para reflexionar sobre la edición de las acotaciones⁶ en relación con los apartes y por qué es tan importante su precisión para que el lector recree imaginativamente la acción dramática de modo correcto.

2 El poeta y la previsión del espectáculo

Partamos de la idea de que el dramaturgo compone un poema que contiene unas acciones para ser vistas por los espectadores, pensando en unas palabras que serán dichas por unos actores que representan personajes en un espacio espectacular. Piensa, entonces, el poeta en unos gestos, en unos movimientos y en unas distancias. Prevé un espectáculo, implícito en el texto verbal, que en la lectura queda a la espera de que el receptor, con la colaboración de su imaginación, logre figurar la «muda representación puesta por el poeta en palabras», según la precisa formulación de Robortello en el siglo XVI (Weinberg 2003, 77-8).

5 No conozco ningún estudio que aborde con profundidad y detenimiento el aparte en la comedia española, como el que existe, por ejemplo, para el teatro francés desde hace años (Fournier 1991). En una obra de gran ambición y sutileza como *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*, magistral en tantos aspectos, Véronique Lochert dedica, sin embargo, escasísimas páginas al recurso del aparte (2009, 216-18) que en el caso español es mucho más complejo y significativo de lo que se suele pensar.

6 Sobre la edición de las acotaciones del teatro clásico español sigue siendo fundamental tener en cuenta el planteamiento de la cuestión llevado a cabo en 1995 por María Morrás y Gonzalo Pontón.

Como he repetido en otras ocasiones, buena parte de mis estudios teatrales de los últimos veinte años tiene como objetivo principal aumentar la competencia interpretativa del lector de teatro del Siglo de Oro, enriqueciendo su sentido de la imaginación espacial. Por eso he insistido en que una vez que se han observado correctamente las indicaciones escénicas contenidas en las acotaciones y de modo indirecto en los parlamentos de los personajes, durante el proceso de la lectura puede apreciarse cómo del texto escrito se despegan, se elevan y toman forma o cuerpo unos actores vestidos de cierto modo, que se mueven y gesticulan en unos espacios determinados y que envueltos en una compleja red de signos desarrollan una acción dramática fundamentalmente conducida por el diálogo. Se prefigura de este modo una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura.

La cuestión es que muy pocas veces esos aspectos que tienen que ver con la gestualidad y los movimientos de los actores-personajes aparecen recogidos en las acotaciones correspondientes y los editores modernos no suelen atender debidamente a su función, por lo que para el lector medio pasan desapercibidos. Es este un hecho al que me he enfrentado con mucha frecuencia en seminarios universitarios en los que realizo con mis estudiantes una lectura atenta en clase con comentario pormenorizado, escena por escena, de obras cumbre de nuestro teatro, como *La vida es sueño*, *El caballero de Olmedo* o *El alcalde de Zalamea*. Esta lectura compartida en voz alta con estudiantes, ya lo he comentado en más de una ocasión, es de las experiencias más enriquecedoras para un profesor que a la vez es investigador que trabaja cotidianamente con textos teatrales, pues con las preguntas, dudas e incomprensiones de los estudiantes - en buena parte no hispanohablantes - uno está obligado a un apretado esfuerzo interpretativo para aclarar cuestiones relacionadas con aspectos léxicos, con el contexto histórico-cultural y, por supuesto, con aquellas otras que deriven del hecho de hacer específicamente una lectura de un texto teatral. Uno de los objetivos principales de estos cursos y seminarios es la recreación imaginativa de la puesta en escena del poema dramático representable que tenemos ante los ojos y que comenzamos a animar en voz alta. Y con ese fin trato de atender particularmente a lo que hace de ese texto un poema, un drama y la previsión de un espectáculo, para lo que en primer lugar hay que tener claras algunas ideas sobre las condiciones de los espacios donde se representaban aquellas comedias y sobre los códigos y las convenciones que regían las representaciones.

A medida que van adiestrando su mirada en la búsqueda de indicios que revelen la citada «muda representación puesta por el poeta en palabras», los estudiantes muy pronto se dan cuenta de la notación imprecisa del poema dramático, debida en concreto a la insuficiencia de las acotaciones. Sin embargo, es fácil hacerles entender que el poema dramático manus-

crito, el autógrafo del poeta, tenía como primer destinatario al autor de comedias y que, por lo tanto, en la escritura el dramaturgo privilegiaba la preservación de las palabras que habían de ser recitadas y confiaba a los representantes la realización escénica, señalando escasamente las indicaciones de escenografía, movimientos o gestualidad. Durante los ensayos de la compañía estos aspectos, inevitablemente, irían surgiendo a medida que los recitantes, al encarnar o 'incorporar' sus personajes, pusieran en acción las palabras del poema dramático en un espacio concreto: el ensayo es el momento en el que se deben ir precisando todas estas cuestiones relativas a los gestos que deben acompañar determinados pasajes, los movimientos escénicos, las distancias entre los actores, los lugares que tienen que ocuparse, la utilería necesaria, el destinatario o los destinatarios de los parlamentos, si no se quieren crear incoherencias entre el sentido de las palabras y la acción representada.

Creo que Guillén de Castro, Lope de Vega, Moreto o Calderón, como cualquier otro verdadero poeta dramático, compartirían con Molière su idea de que las comedias se componen para ser representadas y que por ello hay muchas cosas para su apreciación que dependen de la acción y de la gestualidad y no solo de las palabras, por lo que el dramaturgo francés solo aconsejaba la lectura de la comedia a aquellas personas que tienen ojos para descubrir en la lectura «tout le jeu du théâtre».⁷ En la misma línea se había situado Pierre Corneille, al menos en teoría, cuando proponía que el poeta debía precisar en el margen, es decir, en las acotaciones, lo referente a las acciones y movimientos en escena para de ese modo «hacer fácil a la imaginación del lector todo lo que el teatro presenta a la vista de los espectadores».⁸ En otros géneros como el auto sacramental, para aquello que se refería especialmente al espacio escénico y a la escenografía, lo que los antiguos llamaban «el aparato», Calderón, por ejemplo, escribirá con detalle sus memorias de apariencias, que han llegado hasta nosotros en documentos de gran valor para la historia del teatro. También los poetas españoles del XVII en algunos pasajes de sus comedias precisaban en acotación, para los momentos principales, indicaciones sobre el espectáculo. Sin embargo, son más bien parcos en indicaciones sobre enunciación, gestualidad y movimiento precisadas en acotación. En esto parecen más bien compartir con el oponente de

7 En su prefacio al lector en *L'Amour médecin* escribía Molière que «on sait bien que les comédies ne son faites que pour êtres jouées» y que «une grand partie des grâces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de la voix et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre» (Larthomas [1972] 1980, 37).

8 Traduzco palabras de Pierre Corneille en su «Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu»: «suivant le sentiment d'Aristote, que la Tragédie soit aussi belle à la lecture, qu'à la représentation, en rendant facile à l'imagination du Lecteur tout ce que le Théâtre présente à la vue des Spectateurs» ([1660] 1999, 143).

Corneille, el abad d'Aubignac, la idea de que el poema dramático se compone también para ser leído por personas que, sin ver nada realmente, tengan presentes en la imaginación – por medio de la fuerza de los versos – las personas y las acciones dramáticas, y para ello es más conveniente que todos los pensamientos del poeta queden bien expresados por medio de los versos que hace recitar.⁹

3 Un caso de ambigüedad interpretativa: *El castigo sin venganza*

Sin embargo, la falta de precisión en acotación sobre estos aspectos del espectáculo puede crear una ambigüedad no deseada que perjudica a la interpretación de la acción escénica, quiero decir que puede producir problemas en torno a la comprensión del sentido de lo que está ocurriendo. Por poner un ejemplo, que nace en 1631 y llega a nuestros días, observemos el final de la jornada segunda de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Federico y Casandra, solos en escena, van culminando su dúo de amor imposible, hasta que finalmente Casandra rechaza darle su mano a Federico, tal como él le pedía. Desde este momento hasta el final del acto Lope no hace ninguna indicación escénica complementaria (acotación) en su manuscrito (ff. 16v-17r).¹⁰ ¿Qué ocurre sobre el tablado? ¿Qué gestos y movimientos deben hacer los actores hasta que abandonen la escena? ¿Qué espacios ocuparán y qué distancias mantendrán? ¿Deben decirse todos los versos en alta voz o alguno es dicho en aparte? Recordemos el texto, transcribiendo el autógrafo lopesco de 1631, con la modernización correspondiente.

9 D'Aubignac lo dejaba claro en *La Pratique du Théâtre* (1657): «le Poème Dramatique [est fait aussi pour être lu] par des gens qui sans rien voir, ont présentes à l'imagination par la force des vers, les personnes et les actions qui y sont introduites, comme si toutes les choses se faisaient véritablement de la même façon qu'elles son écrites. [...] Ceux qui [le] lisent n'en peuvent avoir aucune connaissance sinon à travers des vers la leur peuvent donner, si bien que toutes les pensées du Poète, soit pour le décorations du Théâtre, soit pour les mouvements de ses personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimés par les vers qu'il fait reciter» (Corneille [1660] 1999, 203-4).

10 En realidad, desde la salida a escena de Casandra entre los versos 1810-11 (*Casandra entre*), Lope no incluye ninguna acotación en la escena del dúo final (ff. 13v-17r). El autógrafo de Lope *El castigo sin venganza* se conserva en la Boston Public Library (Ms. D. 174.19). Para precisiones sobre las comedias autógrafas de Lope de Vega estudiados en el presente artículo, véanse las obras de referencia de Presotto (2000) y Crivellari (2013).

FEDERICO	[...] Sola una mano suplico que me des. Dame el veneno que me ha muerto.	
CASANDRA	Federico, todo principio condeno si pólvora al fuego aplico. Vete con Dios.	2010
FEDERICO	¡Qué traición!	
CASANDRA	Ya determinada estuve, pero advertir es razón que por una mano sube el veneno al corazón.	2015
FEDERICO	Sirena, Casandra, fuiste: cantaste para meterme en el mar donde me diste la muerte.	
CASANDRA	Yo he de perderme. Tente, honor; fama, resiste.	2020
FEDERICO	Apenas a andar acierto.	
CASANDRA	Alma y sentidos perdí.	
FEDERICO	¡Oh, qué extraño desconcierto!	
CASANDRA	Yo voy muriendo por ti.	
FEDERICO	Yo no, porque ya voy muerto.	2025
CASANDRA	Conde, tú serás mi muerte.	
FEDERICO	Y yo, aunque muerto, estoy tal que me alegro, con perderte, que sea el alma inmortal por no dejar de quererte.	2030

De 1634 se conserva una edición suelta publicada en Barcelona que tampoco incluye ninguna indicación escénica, pero en la edición de la *Parte XXI* de 1635 se encuentran dos acotaciones que ya orientan el sentido con mayor precisión: una indicación tras el verso 2011 de que algo debe decirse «*Aparte*» y otra que señala a partir del verso 2020 «*Entrándose cada uno por su parte*» (Vega 1635, f. 106r) (fig. 1).

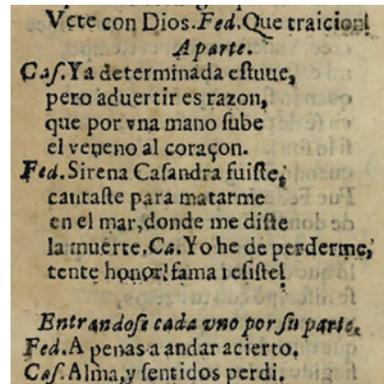


Figura 1. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, acto II, f. 106r. Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Sig. R/13872

Ahora bien, ¿qué quiere decir «Aparte», es decir, qué es lo que debe pronun- ciarse aparte? ¿Solo la inmediata intervención de cuatro versos de Casandra? ¿Afecta también a los cuatro de Federico?¹¹ ¿Se refiere a todo el intercambio hasta que sea evidente que algo es oído por el otro interlocutor¹² y por lo tanto ha tenido que haberse dicho en alta voz? Y en relación con todo esto, teniendo a la vista el autógrafo de Lope, la suelta de Barcelona de 1634, la edición de la *Parte* y, si se quiere, otros testimonios antiguos, ¿cómo editar este pasaje? ¿Reproduciendo exclusivamente el autorizado autógrafo, es decir, sin nin- guna acotación y que el lector decida según su criterio? ¿Introduciendo las acotaciones de la *Parte* de 1635 y, en ese caso, decidiendo qué es lo que debe decirse aparte? ¿Se interviene con una solución diferente o mixta?¹³ ¿Se avisa al lector en nota al pie del problema que se plantea? Porque – insistamos en

11 La falta de precisión de los límites de lo que debe ser dicho en aparte es uno de los problemas al utilizarse la palabra ‘aparte’ (o su abreviatura *ap.*) en manuscritos y en impresos, al margen o entre los versos. Si en algunos casos parece claro por el contexto, en otros es bastante ambiguo. Escribe A. David Kossoff en nota de su edición para Castalia: «En la Parte hay una acotación ‘A parte’ antes del verso 2012, pero no debe aplicarse sólo a los vv. 2012-5 sino también a los de Federico que siguen, que no son diferentes de tenor. Además se podían recitar todos como diálogo para indicar la enajenación de los amantes quienes todavía se dirigen el uno al otro hasta el final del acto» (Vega 1970, 322). Antonio Carreño (Vega 1992, 206) en su edición para Cátedra se hace eco, también en nota al pie, de esta observación de Kossoff que interpreta que el «*Aparte*» se refiere a los dos parlamentos sucesivos.

12 ¿A qué tipo de ‘evidencia’ nos referimos? El verso 2024 («Yo voy muriendo por ti»), dicho por Casandra, ha tenido que ser oído por Federico para que este responda «Yo no, porque ya voy muerto».

13 La edición de PROLOPE (Vega 2010, 196) no reproduce ninguna de las acotaciones de la *Parte*, pero señala con paréntesis cuatro intervenciones, que se supone serían dichas aparte, que no se corresponden con el momento indicado en la *Parte*: vv. 2019-20 y 2022 dichos por Casandra; vv. 2021 y 2023 dichos por Federico.

ello, puesto que es algo que queremos ejemplificar con este caso – la escasez o ausencia de acotaciones crea ambigüedades que conducen a problemas de interpretación, en su sentido hermenéutico y en su sentido escénico. Que aquí hay un problema se puede demostrar por el comentario en nota que un crítico moderno – al editar la tragedia en 2009 – incluye en su edición. Alejandro García-Reidy sigue el autógrafo, no introduce acotación y no señala ningún aparte, pero avisa en nota al verso 2012:

La *Parte XXI* sitúa los vv. 2012-2015 en aparte¹⁴ e incluye en el v. 2020 una acotación en la que se indica que cada uno de los actores que interpretarán a la pareja de enamorados iría dirigiéndose durante este diálogo final hacia puertas diferentes del fondo del escenario. Sin embargo, también puede interpretarse que el resto del acto se desarrolla a medio camino entre el aparte y el diálogo, con Federico y Casandra expresando su turbación pasional con frases dirigidas tanto a sí mismos como al otro y acercándose poco a poco para terminar el acto abrazados. (Vega 2009, 169)

Es decir, según el crítico el final del acto segundo puede interpretarse no simplemente de formas diferentes (lo cual no sería nada sorprendente, en principio) sino de formas contrarias, lo cual ya es bastante más delicado. ¿Cómo termina realmente entonces (¿cómo hacerla terminar en una representación actual?) la acción de la segunda jornada de una de las tragedias reconocida como de las más perfectas del teatro español?

El análisis del problema que plantea este caso de *El castigo sin venganza* nos lleva directamente al centro del presente artículo: el uso del aparte en la comedia española, la indicación de los apartes en los textos manuscritos e impresos del siglo XVII, su tratamiento en la edición de textos dramáticos modernos, las perspectivas que abre el medio digital para la edición de las acotaciones y, en particular, de aquellas que señalan los apartes. No podremos agotar, ni mucho menos, esos temas, pero confío en que mis observaciones contribuyan a avanzar en una línea que, como ya hemos dicho, ha sido desatendida o insuficientemente explorada. Como objetivo principal, trataré de aclarar tanto el sentido del uso de la palabra «*aparte*» en los autógrafos de Lope de Vega, como el uso de otras expresiones verbales o marcas gráficas que se refieren a la disposición de los actores sobre el tablado, con evidentes implicaciones espaciales y enunciativas.¹⁵

14 Como hemos visto por lo dicho en una nota anterior, no es tan impropio como en principio podría parecer esta precisión: en realidad lo que debe decirse es que el texto de la *Parte XXI* expresa en la línea siguiente al verso 2011 la indicación «*Aparte*».

15 De «distintas configuraciones dialógicas de los actores» habla D. Crivellari (2013, 67) en formulación muy adecuada.

4 Lope de Vega y el aparte: el autógrafo y la edición de *La corona de Hungría*

Antes de volver al manuscrito de *El castigo sin venganza* para observar otros casos de acotaciones enunciativas muy relevantes, refirámonos a otro autógrafo de Lope, *La corona de Hungría* (1623), que fue el que despertó por primera vez hace años mi interés por la cuestión del aparte, en el marco de mis investigaciones sobre la construcción del espacio en los textos dramáticos del Siglo de Oro.¹⁶ Es ahora de especial relevancia para nuestra argumentación. La edición de esta comedia realizada por Richard W. Tyler y publicada en 1972 era de particular importancia para mis objetivos, pues contiene una reproducción fotostática del texto autógrafo de la comedia completa de Lope precedida de la edición crítica,¹⁷ lo que nos permite comprobar fácil y directamente su *usus scribendi*, en particular en relación con las acotaciones, así como la labor del editor moderno al respecto. Como en otros muchos casos durante la lectura y el análisis de las ciento setenta comedias que aproximadamente componían el corpus de mi estudio espacial, al leer un pasaje del tercer acto disentí en el modo de solucionar el editor unas acotaciones de Lope que se referían, en este caso, a la locución 'aparte'. Solo hay dos en toda la comedia, muy próximas entre sí: las dos ocurrencias de «*aparte*» se encuentran escritas con minúscula inicial en el margen, bajo una cruz de Malta en los folios 2v y 3r de la tercera jornada. La solución de Tyler (1972, 132-3) en su edición crítica consistía en los dos casos en colocar entre paréntesis un solo verso (v. 1929 y v. 1955) más o menos a la altura de lo escrito por Lope en el margen de su autógrafo, anteponiendo o posponiendo al verso – según estuviera en el margen izquierdo o en el derecho de la página editada – una cruz de Malta seguida de la palabra «*Aparte.*» (con inicial mayúscula, en itálica y con punto tras él). Sin embargo, no parece que tenga mucho sentido dramático que esos simples

16 Me refiero al libro de 2005, indicado en la Bibliografía, en uno de cuyos capítulos trato por extenso de «El espacio lúdico en la Comedia del Siglo de Oro: la escena compleja barroca y las subescenas simultáneas» (Rubiera 2006, 125-53), directamente relacionado con lo que trato en este artículo sobre el aparte. Remito a ese capítulo para más precisiones y aclaraciones al respecto.

17 Por su interés en el marco del presente artículo, reproduzco el primer párrafo del Prefacio: «This, like other critical editions, aims to reproduce the original text of the autograph manuscript as faithfully as possible, while making certain necessary corrections and taking other steps to increase clarity and readability, such as resolving abbreviations and adding written accents to conform to current usage. When something missing is supplied, brackets are used: *p[ar]a*, v. 76. Parentheses are used for asides, as in vv. 94-95, and to show that something in the text does not belong there. Brackets, however, have not been used in writing *que* in full, or in giving the full names of speakers. Using brackets in such cases would have made each page seem to contain little else; and again, readability is one of our goals. [...] Otherwise, what Lope wrote has been largely respected» (Tyler 1972, 11).

dos versos sean dichos en aparte por Leonor.¹⁸ Mi propia lectura del pasaje me lleva a la conclusión de que la indicación de «*aparte*» no se refiere a que un verso - o varios - deban ser dichos de ese modo por un personaje para sí mismo, sino que Lope señalaba así el momento en el que unos personajes comenzaban a hablar entre sí aparte o en el que se apartaban para hablar, oigan o no los espectadores lo que dicen. Efectivamente, si leemos atentamente, entenderemos que a partir de las últimas palabras de Leonor dirigidas hacia los soldados - que quieren inspeccionar el interior de la casa para ver si se encuentra allí el Rey, al que buscan desesperadamente -, Leonor y otro personaje - que es el Rey disfrazado de labrador bajo el nombre de Celio - hablan aparte, mientras continúa la acción ante los ojos del espectador, quien no oye el diálogo de Leonor con el Rey sino las réplicas de los soldados Floro y Ricardo entrando en la casa, y, luego, la breve advertencia de Fileno seguida de su diálogo con los otros labradores Fabio y Silvio. Durante su aparte mudo, el Rey ha debido confesar a Leonor su verdadera identidad, hasta que en determinado momento, tras el diálogo de los labradores, Lope incluye de nuevo la indicación «*aparte*» para señalar que el siguiente diálogo del Rey y Leonor, que ahora sí oye el público, deben decirlo aparte de los labradores, quienes inmediatamente vuelven a tomar la palabra para dialogar entre sí al margen del Rey y de Leonor - que por su parte vuelven a hablar sin que se oigan sus palabras - hasta el momento en que salen de la casa los soldados. Por lo tanto, hay unos personajes «dentro» (los soldados Ricardo, Floro y Lucindo) y en escena dos grupos de personajes (Rey-Leonor / Fileno-Fabio-Silvio) que alternan sus diálogos en dos espacios lúdicos diferentes, formando dos subescenas simultáneas. Es en este contexto dramático, espacial y enunciativo en el que Lope escribe en el margen la palabra «*aparte*» dos veces en un momento clave de la comedia. Tyler no lo entendió correctamente y decidió en dos ocasiones colocar entre paréntesis un solo verso de un personaje, introduciendo un sinsentido y provocando una confusión innecesaria. Sin embargo, es curioso notar que Tyler sí identifica bien el recurso a que dos personajes hablen aparte entre sí, alternando sus locuciones con las de otro dúo, como se deduce, por ejemplo, de su decisión editorial en el primer cuadro del primer acto durante la escena entre Rey-Liseno y Leonor-Flora (vv. 130-235). Se producen entonces cinco situaciones en que las parejas hablan aparte unas de otras, alternando sus diálogos. Aunque insatisfactoriamente, al menos Tyler señala entre paréntesis cada uno de

18 Se trata de la reina Leonor, despedida de la corte, a la que otros personajes llaman Laura, creyéndola una labradora, sin saber su verdadera identidad.

los parlamentos individuales dichos en aparte,¹⁹ como hace igualmente en otros pasajes de la comedia en los que propone que un personaje diga un aparte para sí.²⁰

Extraigamos algunas conclusiones del ejemplo aquí explicado de *La corona de Hungría*:

1. Aunque son muy frecuentes los casos de parlamentos dichos en aparte - para sí o para otro u otros personajes -, en su comedia autógrafa Lope de Vega solamente en dos ocasiones indica en acotación un «*aparte*». Ambos apartes están muy próximos y pertenecen a la misma escena.
2. Con la indicación de «*aparte*» - en el margen y debajo de una cruz de Malta - Lope se refiere a que un personaje habla aparte con otro u otros, bien oyéndose lo que dicen o bien ocultándose su dicción (por lo que habrá que suponer en ese último caso que los actores, apartados de los otros en escena, hacen que hablan). A este tipo de aparte lo podemos llamar 'aparte dialogado' (mudo o activo).
3. No hay en el propio parlamento de los personajes una indicación clara de que se aparte a hablar con otro personaje.
4. Un crítico moderno, gran conocedor de la obra de Lope y especialista en esta comedia, no ha sabido interpretar correctamente en su edición la indicación escrita de Lope de Vega. Sin embargo, este mismo crítico sí ha decidido señalar en su edición los apartes dichos para sí por un personaje o dichos por un personaje a otro. Siempre ha utilizado el mismo procedimiento de colocar entre paréntesis el parlamento individual, aunque el criterio del editor no se ha mantenido de modo coherente y sistemático a lo largo de la comedia, pues ha dejado de señalar algunas situaciones 'evidentes' con diálogos dichos en aparte.

19 Es decir, no señala a quién debe decirse el aparte ni utiliza otro posible procedimiento para indicarlo, como podría ser el de situar dentro de un solo paréntesis las réplicas dichas entre dos personajes, como hacen varios editores en otras comedias.

20 En total Tyler señala entre paréntesis 53 parlamentos dichos en aparte (31 en el primer acto, 9 en el segundo y 13 en el tercero). Sin embargo, deja de señalar como apartes otros momentos en los que se producen claramente subescenas o diálogos dichos en aparte de modo alterno (por ejemplo, véase la escena correspondiente a los vv. 2369-420). Es decir, no es coherente o sistemático a lo largo de su edición, algo frecuentísimo en las ediciones de comedias del Siglo de Oro. Como veremos, tampoco era coherente o sistemático el poeta Lope de Vega.

A partir de estas conclusiones vienen a la mente algunas preguntas inmediatas y lógicas: ¿este de *La corona de Hungría* es un caso especial o es bien representativo de la escritura de Lope? ¿Eran siempre tan escasas sus indicaciones de aparte? ¿Siempre tendrán que ver con un tipo de situación dramática, espacial y enunciativa como la que se ha visto aquí? ¿El género o la época de la escritura influirán en el modo de precisar este procedimiento en sus autógrafos? ¿Qué ocurrirá, por ejemplo, en comedias de capa y espada, de ambiente contemporáneo?

5 El caso de *La dama boba*: «*Nise aparte*»

En vista de estas preguntas un segundo paso de la investigación ha consistido en examinar el autógrafo, de 1613, de una de las comedias más famosas de Lope y de todo el teatro español: *La dama boba*.²¹ Podemos decir rápidamente que solo en una ocasión aparece la locución 'aparte' en toda la obra. En este caso encontramos la expresión «*Nise aparte*» (primer acto, f. 10v, vv. 589-90). Para ser exactos, en el margen izquierdo, bajo una cruz de Malta aparece el nombre del personaje *Nise* y debajo del nombre se lee «*aparte*» (fig. 2). Como podría pensarse a primera vista, ¿se trata de un aparte que Nise dice para sí misma? Veamos.

21 Izquierdo-Valladares (1999) ha dedicado un valioso artículo al aparte en *La dama boba* desde un punto de vista diferente al mío aquí. No tiene en cuenta el autógrafo de Lope y no se refiere al ejemplo que examino. El autógrafo lo he consultado en la edición crítica y archivo digital de *La dama boba*, bajo la dirección de Marco Presotto (Vega 2015). La numeración de los versos procede de esta edición: <http://damaboba.unibo.it> (2018-07-12).

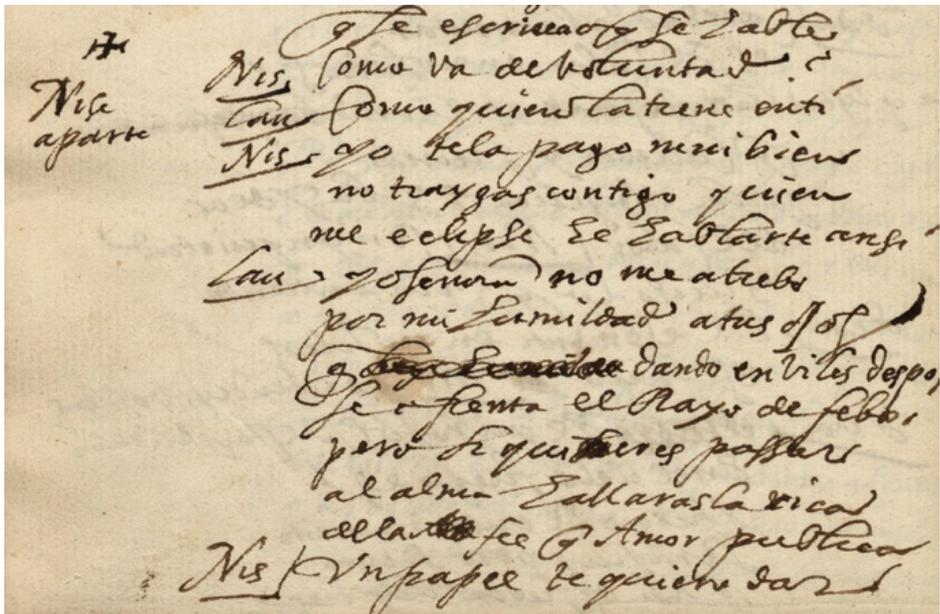


Figura 2. Lope de Vega, *La dama boba*, acto I, f. 10v. BNE, Sig. VITR/7/5

En cierto momento de la acción del primer acto han quedado solas en el tablado Nise y Celia. Tras un breve intercambio de siete versos (vv. 493 y ss.), entran en escena tres caballeros: Duardo, Feniso y Laurencio. Llegan los caballeros para hacer a Nise juez de un soneto de Duardo, quien lo recitará a continuación (vv. 525-38). A Nise le parece bastante oscuro y cree un poco impertinentes las explicaciones del culto Duardo, así que le para los pies y se vuelve a Laurencio, con el que quiere hablar a solas. «*Nise aparte*» quiere decir que Nise habla aparte con Laurencio. Mientras Nise y Laurencio se retiran un poco a hablar en voz baja, los espectadores escuchan el breve diálogo de Duardo y Feniso, hasta que, apagadas sus voces, se escucha el diálogo de Nise y Laurencio aparte durante veinticinco versos.²² El aparte termina con la fingida caída de Nise, quien aprovecha la ocasión para pasarle un papel a Laurencio.

Respecto al caso anterior, notemos que aquí sí se aprecia con mayor claridad un indicio en el parlamento de los personajes que marca el *aparte*, corroborado posteriormente por la acotación: nos referimos al «Oye, Laurencio» de Nise (v. 584). Desde el punto de vista de la edición moderna, notemos igualmente que el editor de la obra y experto lopista Marco

²² Queda por saber qué hace mientras tanto la criada Celia. En el ensayo se decidiría la solución.

Presotto no introduce entre paréntesis el diálogo de Nise y Laurencio en aparte, como sí hace para señalar otros apartes (para sí o dialogados) en cuarenta y dos ocasiones²³ de *La dama boba*.²⁴

6 Otros casos de usos de la palabra ‘aparte’ en acotación

Tras esta segunda cala en los manuscritos dramáticos de Lope de Vega, se imponía una investigación más extensa y detenida de los autógrafos conservados de Lope con el fin de poder extraer conclusiones más sólidas y fiables. No he podido realizar un examen completo de los manuscritos, pero sí uno parcial y, creo, muy representativo ya del *corpus* correspondiente. He consultado las ediciones digitalizadas disponibles en la red: las de los autógrafos conservados en la Biblioteca Nacional,²⁵ la de *El castigo sin venganza* (Boston Public Library²⁶), y la de *Los melindres de Belisa* (Biblioteca Menéndez Pelayo²⁷).

Más allá de que haya podido cometer algún error de desatención, en los siguientes autógrafos – completos o parciales de la mano de Lope – no he encontrado ninguna indicación con la palabra ‘aparte’:

Amor, pleito y desafío

De cuando acá nos vino

23 En su edición para Cátedra (Vega [1977] 1994), Diego Marín había intervenido en 34 ocasiones para señalar un aparte para sí, introduciendo únicamente cada parlamento entre paréntesis (11 en el primer acto, 9 en el segundo y 14 en el tercero), sin otra indicación. Respecto a los apartes dialogados, en el primer acto interviene, escribiendo entre paréntesis «A...» o «Aparte a...», en 9 ocasiones y una sola vez en el segundo acto, dejando de señalar varios otros. En el tercer acto decide no señalarlos o se olvida de hacerlo. Tómese como un nuevo ejemplo de asistematicidad o de incoherencia críticas.

24 En mi ponencia para el XIV Taller de Estudios Textuales, ‘La acotaciones’ (Università di Perugia, 11-12 de diciembre de 2017) presenté estos dos casos de *La corona de Hungría* y *La dama boba*, más los que se refieren al primer acto de *El castigo sin venganza* que luego examinaré. La segunda parte de mi intervención versó sobre el estudio de un complejo caso de uso del aparte en *El desdén, con el desdén* de A. Moreto y las diferentes soluciones editoriales modernas para señalar (y cómo) o no señalar el aparte para sí, el aparte para otro y el aparte al público. Quede para otro artículo esa materia, pues he preferido concentrarme aquí en lo que concierne al uso del aparte en las comedias de Lope, teniendo en cuenta el examen de buena parte de sus autógrafos. Sin embargo, me ha parecido útil incluir como apéndice la hoja volandera que distribuí entre los asistentes, que reúne diversos criterios editoriales en relación con las acotaciones, particularmente con el aparte, a los que me referiré al final de este estudio.

25 Pueden consultarse, por ejemplo, a partir de este enlace de la Biblioteca Digital de la Universidad de La Rioja: <https://biblioteca.unirioja.es/digibur/obras/lope.shtml> (2018-06-20).

26 Ms. D. 174.19: <https://archive.org/details/elcastigosinveng00vega> (2018-06-20).

27 <http://www.bibliotecademenezpelayo.org/Visor.aspx?op=6&Admin=TRUE&IdLibro=54&codigo=M193> (2018-06-26).

Del monte sale

El desdén vengado

El favor agradecido (solo el primer acto)

El piadoso aragonés

Más pueden celos que amor (segundo acto)

La doncella Teodor

La buena guarda

La madre Teresa de Jesús, fundadora del Carmen (fragmento de la jornada segunda)

La niñez del Padre Rojas

La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba

Lo que pasa en una tarde

Los melindres de Belisa (solo el primer acto)

Por otro lado, hay siete comedias en cuyos manuscritos sí se encuentra el término 'aparte' en acotación con dos usos tipológicos que separo en dos apartados diferentes:

1. Un uso similar al de los casos de *La corona de Hungría*, es decir, el aparte dialogado, con ligeras variantes:

- a. *Pedro Carbonero* (1603)

Se trata de un aparte de 28 versos entre los personajes Pedro y Hamete. Se sitúa en el acto tercero (f. 12r), en el margen izquierdo: bajo una cruz de Malta se indica «*aparte*» en minúscula. En cierto momento, antes de salir de escena un grupo de personajes, Hamete se dirige a Pedro con la intención de hablar con él a solas, comenzando entonces su aparte dialogado:

HAMETE	Señor Pedro Carbonero.
PEDRO	¿Qué me quieres, Hametillo?

- b. *La corona merecida* (¿1603?)

En el acto primero (f. 4v) (fig. 3) hay una anotación de «*aparte*» en el margen izquierdo (bajo una cruz de Malta, en minúscula) para señalar que los villanos (Belardo, Feliso, alcaldes y un Regidor) hablan aparte tras la entrada de «doña Sol, hermana del Conde don Nuño, [ves]tida de labradora con sayuelo y sombrero con borlas, [Luc]inda y un escudero viejo»,²⁸ quienes, por su lado, tienen una intervención de dieciséis versos antes de

28 Cito por la edición de José F. Montesinos (Vega 1623, 16), quien introduce los corchetes porque en este punto no se ve claro el manuscrito, que aparece cortado. Las dos escenas de los villanos en aparte se encuentran entre los versos 227-40 y 361-79 de la edición.

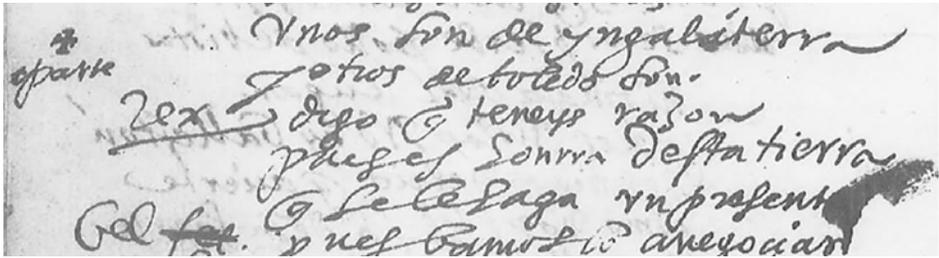


Figura 3. Lope de Vega, *La corona merecida*, acto I, f. 4v. BNE, Sig. Res/156

que oigamos la escena aparte de los villanos durante catorce. Después continúan brevemente doña Sol, Lucinda y el escudero, formándose claramente dos subescenas con una ligera alternancia dialogada, hasta la entrada del Rey Alfonso y tres caballeros, todo ellos disfrazados de labradores, que componen una tercera subescena aparte.

Más adelante, en el mismo acto primero y dentro del mismo complejo cuadro, se encuentra de nuevo la misma indicación de aparte para señalar una intervención similar de los villanos (f. 10r). Notemos, entonces, que durante este cuadro son muy numerosos los apartes dialogados que componen una subescena separada, pero Lope solo lo indica en acotación dos veces.

c. *Amor con vista* (1626)

En el tercer acto de esta comedia (f. 14v), en un momento muy importante de la acción dramática, encontramos una ligera variante, «*aparte los dos*» (en el margen derecho en tres líneas sucesivas, cruz de Malta, debajo «*aparte*», debajo «*los dos*»), para indicar un largo aparte dialogado entre dos personajes durante 77 versos. Es de notar que en este caso, dentro del propio parlamento de los personajes se señala claramente el comienzo del aparte, pero Lope decide explicitarlo además en acotación, a pesar de la clara redundancia.

CÉSAR	Celia, ¿queréisme escuchar aquí aparte dos palabras?	
CELIA	¿A vos, César, para qué, adonde todos me agravian?	+
CÉSAR	Hablemos aquí los dos.	<i>aparte</i>
CELIA	Decid.	<i>los dos</i>

d. *El castigo sin venganza* (1631)

Al comienzo del acto tercero, tras el encuentro de Federico con Aurora y el Marqués, han quedado solos Federico y su criado Batín. Entran entonces en escena Casandra y su criada Lucrecia, quienes tienen un breve intercambio hasta que Federico y Casandra se apartan para hablar entre ellos. El autógrafo de Lope recoge entonces la acotación «*aparte*» con las características gráficas que hemos señalado para los otros casos (debajo de una cruz de Malta y en minúscula). Se trata de un aparte dialogado de treinta y dos versos (2257-88),²⁹ mientras Lucrecia y Batín, presentes en escena, probablemente compongan un diálogo mudo por su lado.

2. Un uso diferente de aparte con el sentido de 'aparte para sí'.³⁰

a. *La batalla del honor* (1608)

En la parte final del acto segundo de esta comedia, Carlos, el Almirante de Francia, habla con su esposa (Blanca, a quien pretende el Rey) sabiendo que el Rey le escucha escondido. Cuando el Almirante, hablando a su esposa, nota que el Rey se ha ido y, por lo tanto, ha dejado de escucharle, lo dice en un aparte para sí mismo y al continuar el diálogo con su esposa vuelve a hacer de nuevo un breve aparte para sí. La primera vez Lope lo señala en el margen izquierdo con la palabra «*aparte*» (con minúscula), bajo una cruz de Malta; la segunda vez, sin la cruz de Malta (f. 16v) (fig. 4).

29 Posiblemente a partir del verso 2279 Casandra deba comenzar a levantar gradualmente la voz, bien enfadada, según se deduce de sus propias palabras y de la reacción de Federico.

30 Esta es la noción de aparte más extendida y la que primeramente viene a la mente. Es la que se recoge, por ejemplo, en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (Casa et al. 2002) bajo la voz «Aparte», escrita por Aurelio González, un gran conocedor de los recursos dramáticos y escénicos de nuestro teatro clásico. Sin embargo, reducirse a esta acepción supone una consideración muy limitada de este procedimiento. Recordemos lo principal de esta entrada en obra lexicográfica tan importante: «El aparte es el discurso, por lo general breve, que no forma parte necesariamente del devenir teatral y que el personaje se dice a sí mismo para ser percibido por el público, aunque en sentido estricto no está dirigido a éste. [...] No hay que confundirlo con el 'monólogo' [...] ni con la 'apelación' al público [...] En cierto sentido, el aparte también puede ser similar al 'soliloquio', ya que se trata de un texto que va dirigido a sí mismo con la diferencia de que, normalmente, el personaje no se encuentra solo. [...] En el aparte no hay engaño ni doblez, ya que corresponde a la estructura profunda del personaje. Por otra parte, su único receptor es el mismo que lo enuncia».

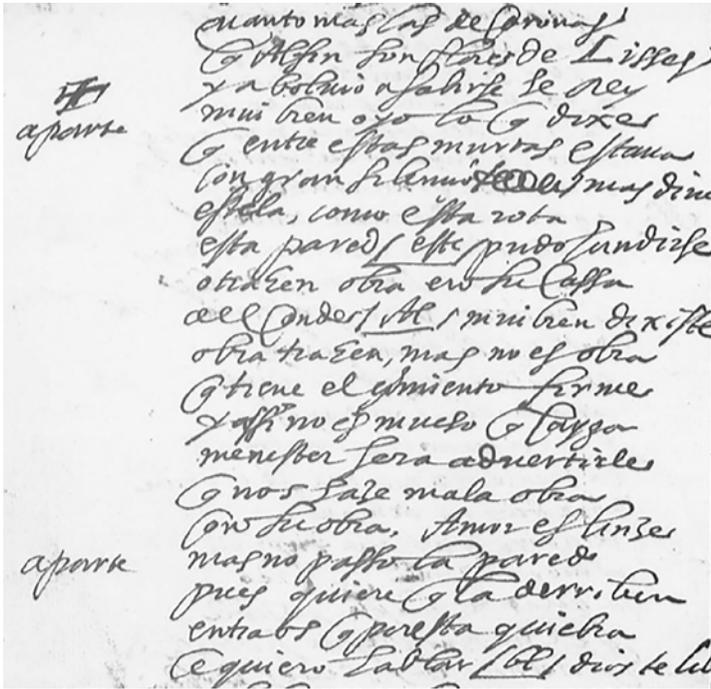


Figura 4. Lope de Vega, *La batalla del honor*, acto II, f. 16v.
BNE, Sig. T/15007/18

ALMIRANTE

[...]

¡Vive Dios! Que de manera
te adoro, y así me imprime
amor tu virtud, que creo
que cuando fuese posible
que el mismo rey te sirviese,
que nunca los reyes sirven
las mujeres de sus deudos,
mayormente los que siguen
los pasos de sus mayores,
y más donde es bien que imiten
tantos, tan santos abuelos,
tantos Carlos y Luises,
que creo que le mataste;
que la honra, Blanca, es tigre
que por sus hijos no teme
puntas de lanzas terribles,
cuanto más las de coronas,
que, al fin, son flores de lises.

+
aparte (Ya volvió a salirse el rey,
muy bien oyó lo que dije,
que entre estas murtas estaba
con gran silencio.)³¹ Mas dime,
Estela, ¿cómo está rota
esta pared?

ESTELA Pudo hundirse,
o traen obra en su casa
del conde.

ALMIRANTE Muy bien dijiste,
obra traen; mas no es obra
que tiene el cimiento firme,
y así no es mucho que caiga.
Menester será advertirle
que nos hace mala obra
con su obra. (Amor es lince,
aparte mas no pasó la pared,
pues quiere que la derriben.)
Entraos, que por esta quiebra
le quiero hablar.

b. *La discordia en los casados* (1611)

En el tercer acto (f. 5v) Otón intercede ante Elena por Pinabelo, que se encuentra también en escena, para el que pide perdón. Elena parece concederlo, pero en realidad está disimulando, como se explica a sí misma en un aparte marcado en el margen derecho.

ELENA La furia que me provoco
vencen tus canas, Otón;
por ellas le debo dar.
(Quiero, de tantos errores,
perdonar estos traidores, +
que es mejor disimular. *aparte*
Bien conozco los enredos
y las lisonjas de Otón,
que no faltará ocasión
en cesando tantos miedos.)

31 Como para los otros casos de aparte para sí, marco entre paréntesis las frases del parlamento que a mi juicio deberían decirse en aparte.

c. *El poder en el discreto* (1623)

En el segundo acto (f. 9v), el rey de Sicilia habla para sí mismo en una escena nocturna en la calle, donde cree haber visto escapar a Celio. Le acompañan sus criados que están interrogando al gracioso Alejo, quien elude toda responsabilidad y aun el mismo conocimiento de Celio, a quien sirve y ha ayudado a escapar.

REY Llevalde a la torre preso,
 que él dirá quién es el hombre
 después que le den tormento.
TANCREDO Este mozo, o yo me engaño,
 sirve de lacayo a Celio.
REY ¿A Celio?
ALEJO ¿Yo a Celio?
TANCREDO Sí.
REY No niegues, ¡perro!
ALEJO ¿Qué perro?
 No he visto perro ninguno.
LEONCIO ¿Hácestelo loco?
REY (Sospecho +
 que no es sin causa el estar *aparte*
 Celio triste: él tiene celos.
 ¡Vive Dios! que es Serafina
 prenda suya, mas no creo
 que, amándole yo, callara;
 o calló por mi respeto.
 Pues yo he de hacer de manera
 que con engaños y enredos
 me confiese la verdad,
 que no es sin causa el desprecio
 con que una mujer me trata,
 a quien adoro y deseo.)
 Hombre, ¿es Celio tu señor?

Pero el examen de esta última comedia de *El poder en el discreto* junto con el de *El castigo sin venganza* nos permite dar un paso más en nuestra investigación sobre el aparte en los manuscritos de las comedias de Lope.

7 Casos de aparte señalados sin utilizar la palabra 'aparte'

Puede que el análisis de los manuscritos que nos faltan por examinar obligue a corregir las observaciones y tipologías de este artículo, aunque realmente no creo que se vayan a desviar sustancialmente de lo aquí recogido. Los usos de la palabra 'aparte' en acotación según Lope se reducen a las dos categorías principales (con sus matices) que acabamos de presentar: el aparte para sí y el aparte dialogado entre dos o más personajes (mudo o activo).³²

Sin embargo, realizando un cambio de perspectiva, es necesario precisar ahora que el aparte dialogado, muy frecuente en las comedias de Lope, además de mediante una acotación con la palabra 'aparte' podía indicarse o sugerirse de otros modos por medio de la notación escrita: con otra formulación verbal en acotación; con indicios claros en los parlamentos de los personajes; mediante marcas gráficas (rayas). Estos cuatro procedimientos no son excluyentes entre sí y podían ser utilizados de forma combinada. Por último, hay otros casos muy frecuentes en los que no hay ningún indicio concreto o material, que un lector habituado – y el primero es el autor de comedias con sus actores – podría deducir del contexto de la acción dramática.

Efectivamente, los autógrafos de Lope recogen otras formas de señalar un diálogo en aparte. En el primer acto de *El poder en el discreto* (f. 7v), un grupo de cinco personajes comparten la acción dramática sobre el tablado hasta que de repente hay dos (el rey de Sicilia y Serafina) que hablan aparte.³³ El mismo rey le indica a Serafina que se aproxime («Oídmeme cerca»), y así lo hará la dama, quien responde «Decid». No oímos lo que

32 La segunda acepción de aparte en el *Diccionario de Autoridades* (1726) se corresponde con lo que llamamos «aparte para sí»: «En las comedias es lo que el cómico dice y representa sin que lo entienda y oiga la persona o personas con quienes habla, en que da a entender y manifiesta los afectos y pasiones interiores, que le obligan a ocultar su sentimiento: y estos pasos en las comedias están advertidos al margen de ellas con esta voz Aparte, para que entienda el cómico cuando ha de usar de ellos. Lat. *Clam. Seorsim. Verba illa quae profert comicus actor, velut sibi ipsi, aut secum loquens*». Tras referirse a algunas locuciones con la palabra 'aparte' que no se relacionan con el medio teatral, la última referencia del *Diccionario* tiene implicaciones importantes para lo que tratamos en nuestro artículo, porque se refiere al diálogo en aparte y, además, se ejemplifica con una cita de una obra dramática: «Llamar a uno *aparte*, y decirle mira, u oye *aparte*. Es retirarle y apartarle, o separarle de los demás concurrentes, ahora sea por palabras, o por señas, para decirle en secreto alguna cosa importante, que conviene no la sepan los demás. Lat. *Ad privatam colloquutionem aliquem à consortio aliorum avocare*. MONTES. Com. El Caballer. de Olm. Jorn. 2.

Mira aparte, yo quisiera.

Dilo presto, en qué reparas?».

33 En realidad, se han producido con anterioridad otros diálogos en aparte (del rey con Celio, y de Celio con Serafina), pero Lope no los ha señalado, lo que es una situación frecuentísima, como hemos dicho.

dicen, pues quien habla en alta voz es Celio (veintinueve versos de soliloquio en aparte), que observa inquieto, celoso ya, cómo hablan Serafina y el rey. Lope no ha decidido aquí señalar «*aparte*» para Celio, sino que desde otro punto de vista pone el foco en el rey y en Serafina, e indica en acotación «*los dos hablan*» (en el margen derecho, bajo cruz de Malta «*los dos*» y debajo «*hablan*»), debiendo producirse entonces un diálogo mudo que tiene gran relevancia dramática.³⁴ No se pierde de vista a la pareja Rey-Serafina (no la pierden de vista Celio ni los espectadores, que miran a Celio mirando a la pareja), pero además el arte de Lope subraya el parlamento de Celio, mirando a su amada y a su señor, al decidir justo en este momento un cambio métrico que realza aún más su importancia: hasta entonces la escena corría fluidamente en redondillas, pero justo en el instante en el que el Rey pide a Serafina que se acerque dan comienzo unas décimas que permiten a Celio expresar sus quejas mediante la estrofa recomendada en el *Arte nuevo* para ellas. «Oídmeme cerca», «Decid» es el primer verso de una décima que será completada por Celio, añadiendo otras dos más para componer su soliloquio de veintinueve versos. Observamos, entonces, la función de la métrica en su articulación con otros procedimientos dramáticos al servicio del espectáculo global, visual y auditivo. Este es el momento al que me refiero:

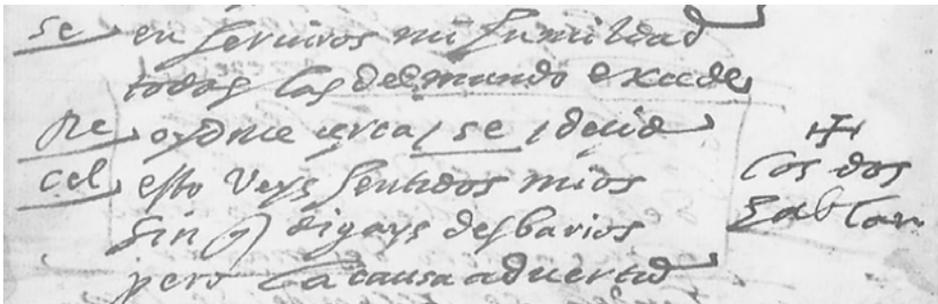


Figura 5. Lope de Vega, *El poder en el discreto*, acto I, f. 7v. BNE, Sig. RES/90

REY Yo os tengo notable amor.
SERAFINA Mi casa y mi padre honráis.
REY Pero ¿quién como vos puede
 merecer mi voluntad?

34 También presentes en escena están los criados Alejo y Rosela, sobre cuya acción escénica nada se dice. Recuérdese además que en este mismo año de 1623 en el manuscrito de *La corona de Hungría* Lope utilizará en acotación la expresión «*aparte*» para indicar el diálogo mudo entre el Rey y Leonor, de especial rendimiento para la acción: un mismo recurso escénico expresado de dos maneras diferentes.

SERAFINA	En serviros mi humildad todas las del mundo excede.	
REY	Oídmе cerca.	+
SERAFINA	Decid.	los dos
CELIO		hablan

¿Esto veis, sentidos míos,
sin que digáis desvaríos?
Pero la causa advertid.
¡Alma, callad y sufrid!
¿Cómo puedo? ¡Que me abraso
sirviendo, no es nuevo caso!
¡Mirad que al Rey quiero bien!
¡Pasad por su amor también,
pues yo por mis penas paso!
[...]

La comedia de *El poder en el discreto* nos depara aún unos casos de aparte diferentes de lo visto hasta ahora e importantísimos por el modo de indicarse en el texto manuscrito. Se localizan en el acto segundo (ff. 4v-7r). Como en otras ocasiones a lo largo de esta comedia, a Lope se le ha olvidado indicar en acotación la salida de escena de los personajes que ocupaban el tablado, Celio y Alejo. Entre dos líneas horizontales que recorren buena parte del renglón, traza una cruz de Malta y escribe la acotación *Flora y Serafina. Rosela y Fenisa criadas*. Comienza lo que de modo moderno llamamos un nuevo cuadro, tras haber quedado el tablado vacío. Flora y Serafina mantienen su diálogo durante setenta y seis versos en presencia de sus criadas, hasta que en cierto momento (f. 6r), en el margen derecho bajo una cruz de Malta Lope escribe *Sientanse y debajo y hablen quedo* (trazando una corta línea que parece subrayar *quedo*), refiriéndose a las dos damas. Añade (¿cuándo?) una raya larga y continua debajo del último verso de Flora (fig. 6).

Comienza entonces el diálogo de las criadas Rosela y Fenisa, mientras sus señoras conversan sin que oigamos lo que dicen (hablando quedo), hasta que sesenta y seis versos después (f. 7r) Rosela dice: «Dale al diablo y punto en boca | que se levanta mi ama» (fig. 7). Debajo de este último verso Lope escribe dos rayas discontinuas marcando el final de la subescena entre las criadas. Observamos, por lo tanto, que junto a una acotación verbal para indicar el diálogo mudo aparte simulado por las señoras («*hablen quedo*»),³⁵

35 También en el manuscrito de *La prueba de los amigos* (1604), en el acto segundo (f. 16v) se encuentra la acotación *quedo*, en el margen izquierdo bajo cruz de Malta, para indicar que unos versos se digan en voz baja. No es una larga subescena aparte sino un brevísimo inciso de dos personajes femeninos. Primero han salido Dorotea y Clara. Hablan entre ellas y Dorotea dice lo dolida que está porque cree que ha perdido a Feliciano, quien entra en escena con Fulgencio, Tancredo y Galindo. Dorotea finge el enfado con Feliciano para hacerse de

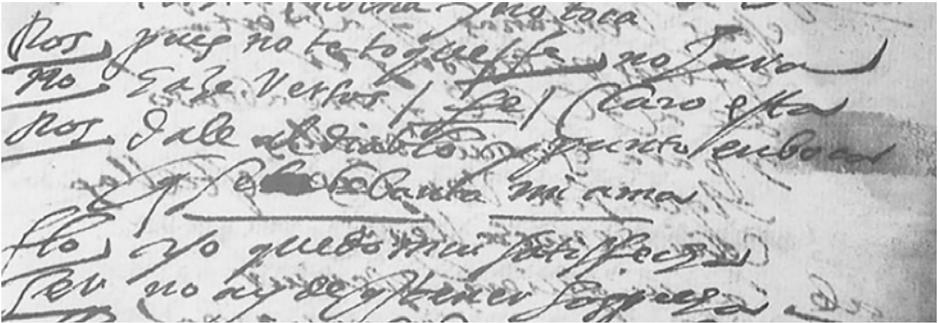
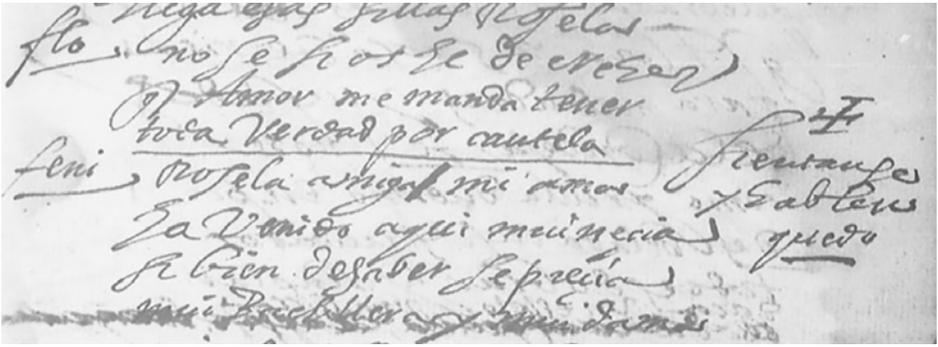


Figura 6. Lope de Vega, *El poder en el discreto*, acto I, f. 6r. BNE, Sig. RES/90

Figura 7. Lope de Vega, *El poder en el discreto*, acto I, f. 7r. BNE, Sig. RES/90

Lope traza unas líneas que marcan el comienzo y el fin del diálogo activo de las criadas, dicho aparte.

Aunque sin reproducir imágenes del autógrafo, Daniele Crivellari (2013, 68) con su perspicacia habitual se había referido a este caso³⁶ en su ex-

rogar, cuando este enseña una joya estupenda y Dorotea finge no darle importancia, pero en aparte le pregunta a Clara por la calidad de la joya: «Dorotea: ¿Qué es eso? Clara: Una joya es. Dorotea: ¿Es buena? Clara: De mil ducados. Dorotea: Ruégame más». Ocupa este aparte solo dos versos y medio compartidos entre dama y criada.

36 Habría que precisar, sin embargo, que la línea que cierra el parlamento de las criadas no es una «raya sencilla» (68) sino una línea discontinua de dos tramos. En este contexto minucioso en el que Crivellari estudia y analiza meticulosamente líneas rubricadas, líneas sencillas y líneas sencillas dobles, por ejemplo, la precisión no es baladí: entre las marcas gráficas de Lope hay que distinguir los diferentes tipos de rayas o líneas con absoluta precisión, según su continuidad o discontinuidad (a veces son discontinuas para evitar cruzar el rasgo de otras letras, pero otras veces no, como en este caso) y según la longitud (al menos, pequeña raya, raya que ocupa medio verso, raya que ocupa verso entero). Es imprescindible para poder extraer conclusiones precisas sobre el sistema de notación de Lope.

celente monografía sobre las marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope. Disiento, sin embargo, de Crivellari cuando se refiere a esta situación como «una escena englobada dentro de otra» (2013, 68). Creo que es más apropiado describirla como una secuencia en la que se observa una subdivisión espacial y de acciones en dos subescenas o semiescenas, con un diálogo activo de un lado y otro mudo aparte, marcándose, como muy bien dice Crivellari, «distintas configuraciones de los personajes en el tablado».

Añadamos que en nota a pie de página se refiere, además, Crivellari a otros casos de comedias en los que Lope utilizó este procedimiento de rayas o líneas con un valor similar de segmentación, por lo que hay que tenerlo en cuenta como uno de los modos de notar gráficamente los parlamentos en aparte:

Véanse también los vv. 114 y 128 de *La niñez del Padre Rojas*, donde dos líneas sencillas señalan la intervención 'aparte' del Vicio y de la Virtud, quienes están observando la escena de las quejas de Gregorio con su madre. Cf. Asimismo, ¡Ay, verdades que en amor..., donde la línea del verso 2034 marca una división entre el diálogo de Inés con Alberto y la escena protagonizada por Celia y García; *El marqués de las Navas*, donde una raya sencilla en el v. 1104 marca una división estructural entre el diálogo de las damas y el de los hombres; y *La corona merecida*, cuya raya sencilla en el v. 728 (sin que haya acotación correspondiente) indica el momento en que la atención vuelve a centrarse en Alfonso, tras una escena de diálogo entre la reina Leonor y el alcalde Belardo. (2013, 68)

En *El castigo sin venganza* también se encuentran en el primer acto dos acotaciones que señalan los diálogos simultáneos de dos parejas (uno mudo y otro activo). En estos casos, muy próximos entre sí en el mismo segundo cuadro, Lope no incluye sin más la palabra 'aparte' en el margen, como hará en el tercer acto, según hemos ya visto. En el primer caso (f. 8r) escribe «*hablen quedo y diga Batín*»,³⁷ con una formulación parecida a la que acabamos de ver en *El poder en el discreto*, aunque aquí la incluye como acotación centrada, y no en el margen, precedida de la cruz de Malta y enmarcada por una línea superior discontinua en cuatro trazos y por una línea inferior que ocupa casi la longitud de un verso (fig. 8). Ante la gente que acompaña al Conde Federico, este y Casandra mantienen un

37 En las ediciones modernas se sitúa entre los versos 411 y 412. El segundo caso de diálogos simultáneos se localiza entre los versos 581 y 582. En mi libro sobre la construcción del espacio en la comedia he comentado estos dos casos de *El castigo sin venganza* (Rubiera 2005, 148-50), refiriéndome, además, al estudio de Monique Martínez-Thomas (Golopentia, Martínez-Thomas 1994) sobre «le texte didascalique» en el que también se comentaban estos pasajes mediante el uso de términos como 'espacio lúdico activo' y 'espacio lúdico mudo'.

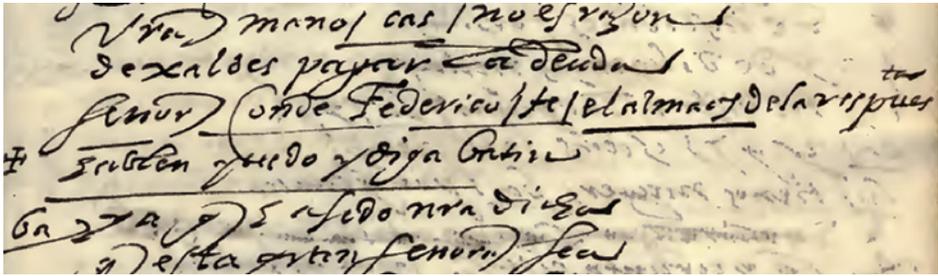


Figura 8. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, acto I, f. 8r. BNE, Sig. D. 174.19

diálogo en voz alta en el que se presentan y Casandra agradece al Conde que la haya rescatado. Le pide los brazos en señal de saludo afectuoso, pero Federico prefiere besarle la mano. Casandra insiste, por lo que se aproximan en un ligero abrazo, momento en que se apaga su conversación y Lope pone el foco (y el micrófono, podríamos decir) en la pareja de los criados Batín y Lucrecia, cuya conversación oyen ahora los espectadores. Es decir, la acotación *hablen quedo y diga Batín* significa *hablen quedo [Federico y Casandra] y diga Batín [a Lucrecia]*.

Más adelante, callados Batín y Lucrecia, hablan en alto por su parte Federico y Casandra, sin que haya acotación verbal que señale el cambio de turno, aunque sí una raya pequeña³⁸ debajo del comienzo del último verso de Batín y antes de la intervención de Casandra que devuelve la voz a los señores. Entran nuevos personajes en escena (Marqués Gonzaga, Rutilio y criados), produciéndose una nueva escena compartida entre todos, hasta que en un momento dado Federico y el Marqués hablan por un lado (sin que se oiga su conversación), mientras por otro escuchamos lo que se dicen Lucrecia y Casandra. Lope (f. 11r) lo indica ahora con esta acotación centrada, precedida de cruz de Malta y enmarcada por arriba y por abajo con tres rayas discontinuas de distinta longitud: «*hablen los dos y aparte Casandra y Lucrecia*». Además, el primer verso de la intervención de Casandra deja clara la situación: «Mientras los dos hablan, dime | qué te parece, Lucrecia».

Para terminar este examen, como hemos dicho más arriba, se observan casos en los que, aunque no haya una acotación que lo indique, se producen diálogos aparte que se marcan con claridad únicamente dentro del propio

³⁸ Crivellari no se refiere a esta marca gráfica en la nota anteriormente citada (2013, 68) con ejemplos similares ni en la ficha correspondiente a *El castigo sin venganza* (417). Nótese que el cambio de turno en la toma de la palabra entre las parejas está, además, muy significativamente marcado por un cambio métrico en este momento: del romance se pasa ahora a las tres décimas de Casandra y las tres décimas de Federico, antes de que la escena de conjunto vuelva al romance.

parlamento de los personajes, con formulaciones muy variadas. Entre otros posibles, un ejemplo bien significativo es el de *La discordia en los casados* en el momento del acto tercero (9r) en el que Perol se dirige a Celia para formar su subescena de treinta y un versos al margen de los otros personajes:

PEROL Oye aparte.

CELIA [...] ¿Qué me quieres?

[...]

8 Breve reflexión sobre los apartes en los impresos del siglo XVII

Antes de pasar al capítulo de conclusiones, donde abordaré la cuestión de la edición de las acotaciones y en particular de los apartes, es conveniente detenerse, aunque sea brevemente, en alguna consideración sobre la notación de los apartes en las ediciones impresas del siglo XVII. En la experiencia cotidiana de los críticos modernos con ellas se comprueba, de modo general, la escasez de acotaciones que señalan los apartes. No es nada infrecuente el caso de una obra tan importante en el repertorio como *El caballero de Olmedo*, en cuya edición impresa (*Parte XXIV*, 1641) no se encuentra ni un solo aparte.³⁹ Sin embargo, sí se pueden señalar algunas prácticas editoriales, en las que no es fácil de precisar qué es traslado del manuscrito o intervención durante la impresión, que apuntan a una más frecuente indicación de las situaciones enunciativas estudiadas en el presente artículo. Concretamente, hace años me referí (Rubiera 2005, 133-5) al caso de la edición de las comedias de Guillén de Castro, en cuyas obras

39 Es curioso, además, el caso de las *partes* que reúnen comedias de un mismo autor. Por ejemplo, la *Parte XVI* de las de Lope (Vega 1621), como es frecuente en la época, edita piezas de muy distinta procedencia y cronología, en las que se observan diferentes modos de atender en acotación la indicación de aparte. En cinco de las comedias (*Mirad a quién alabáis*, *El Perseo*, *El laberinto de Creta*, *Las grandezas de Alejandro*, *Lo fingido verdadero*) no se encuentra ninguna acotación de este tipo. Hay una sola indicación de aparte en *El premio de la hermosura*, *Las mujeres sin hombres* y *La Felisarda*, y dos indicaciones en *Adonis* y *Venus* y en *La inocente Laura*. En *Los prados de León*, además de un «Aparte», se encuentra un «diga para sí» (f. 44r) y dos «Estè a parte» (ff. 60r y 61v), junto a un «quede don Nuño solo a una parte, y Gimena, y Blanca a otra parte» (f. 56v). En *La serrana de Tormes* pueden leerse «Aparte Diana, y Alejandro, hablen» (f. 164v, con una formulación ya conocida y testimoniada en autógrafos lopescos) o «Los viejos solos en secreto hablen» (f. 162v), con una fórmula verbal que hasta ahora no hemos recogido, pero que puede ser que se testimonie en los autógrafos aún no consultados. Una vez concluido el examen completo de autógrafos podrán extraerse conclusiones más seguras en torno al aparte. En mi opinión debería realizarse un trabajo similar con el resto de acotaciones lopescas para establecer un repertorio completo que muestre cuáles eran al respecto sus hábitos y sus preferencias léxicas en diferentes épocas y según el género. De un *Diccionario de acotaciones de las comedias autógrafas de Lope de Vega* se podrían extraer más consecuencias de lo que en principio podría parecer.

impresas parecía prestarse más atención de lo normal a la precisión de los apartes y de las subescenas simultáneas, fenómeno constatable igualmente en otras comedias de dramaturgos valencianos que utilizaron este recurso dramático con maestría, como bien puede probarse con la lectura de las *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la Insigne y Coronada Ciudad de Valencia* (1609).⁴⁰ Otro caso de interés es el de Juan Ruiz de Alarcón y la edición de *Los favores del mundo*, que abre la *Primera Parte* de sus comedias publicadas en 1628, en cuyo acto segundo se precisa en veintiséis ocasiones una intervención en aparte, además de que en el folio 13r pueda leerse que el personaje de Julio «*Aquí baja la voz y habla como a escuras de Anarda a don Diego*», señalándose inmediatamente las veces en las que el parlamento debe decirse en voz alta o en aparte con las locuciones «*Alza la voz / Baja la voz*».

Sin embargo, a pesar de estos y otros casos en manuscritos⁴¹ e impresos que habría que catalogar con precisión para conocer los usos de la técnica del aparte y las diferentes formulaciones verbales que se refieren a él, puede decirse que en general son muy escasas las indicaciones de los apartes en la mayoría de las comedias. Por esta razón, ¿qué debería, entonces, hacer el editor moderno al presentar un texto para la lectura de un receptor actual?

9 Conclusiones: ¿para quién editamos nosotros? Del papel a la pantalla

La situación comunicativa de Lope de Vega transmitiendo su comedia por escrito a un autor que iba a representarla es evidentemente muy distinta de la del editor moderno preparando su texto para el lector contemporáneo. Por esa razón no creo que el crítico moderno deba atenerse únicamente a las características del texto base (manuscrito o impreso) y de otros testimonios

40 Solo en *El Prado de Valencia* del Canónigo Tárrega se encontrarán, en diferentes situaciones dramáticas que habría que precisar, acotaciones variadas como «Dígale esto secreto»; «Háblale al oído»; «Dícele al oído el concierto»; «Diga esto bajo el Capitán»; «aparte»; «a parte»; «Diga esto bajito»; «Sale don Juan y quiere saludar al Capitán, pero como los ve hablando, va a Laura»; «Da Beatriz al Conde una higa de cristal y dice que es de Laura, y hablan secreto»; «bajito».

41 Como ya señalé en otro momento, un lugar muy destacado ocupa el caso de la *La comedia del Doctor Carlino* de Luis de Góngora, conservada incompleta en el famoso Manuscrito Chacón (1628): «En todo el texto Góngora distingue muy bien entre 'aparte' (para referirse al parlamento de un personaje dicho para sí), hablar en secreto (para el parlamento dicho por un personaje a otro sin que sea oído por los demás) y 'a coros, en secreto' cuando se alternan dos grupos hablando en secreto» (Rubiera 2005, 134). Si añadimos el aparte al público (para este recurso véase Rubiera 2009), tendremos las cuatro modalidades principales de aparte en la comedia española.

antiguos según un criterio ecdótico rígido que se atenga exclusivamente a lo que recoge el texto. Del mismo modo que, a no ser que se realice una edición paleográfica, se corrigen errores 'evidentes', se moderniza la ortografía, se desarrollan abreviaturas, se dispone el texto colocando a cada interlocutor en una línea diferente y, sobre todo, se propone una puntuación, el texto dramático exige una intervención que tiene que ver, por un lado, con sus propiedades intrínsecas, que apuntan a un espectáculo (y que lo diferencian de un texto lírico o un texto narrativo), y, por otro lado, con el destinatario.⁴²

Por ello, siempre según mi opinión, para asegurarse del buen entendimiento de la dinámica de la acción dramática representada sobre el tablado, el texto que se entrega al lector debe, en primer lugar, señalar todas las entradas en escena y todas las salidas de escena de los personajes, aunque el autógrafo o, por ejemplo, una edición autorizada por el poeta, no las recoja en ocasiones.⁴³ En segundo lugar, en el texto deben señalarse todos los apartes en sus distintas variedades: aparte para sí, aparte para otro u otros personajes (indicando el destinatario o los destinatarios de la intervención) y aparte al público. En ambos casos (entradas/salidas; apartes) el texto editado debe permitir al lector saber si las indicaciones correspondientes aparecen o no en el texto base y en los testimonios relevantes, como toda edición crítica debe asegurarse de hacer. En tercer lugar, la anotación, además de aclaraciones léxicas y sobre el contexto histórico-cultural, debe utilizarse de modo complementario para precisar y aclarar detalles significativos de la representación espectacular que el texto dramático pretende evocar, es decir, que permitan descubrir en la lectura «tout le jeu du théâtre», según la formulación de Molière, o que «rend[e]nt facile à l'imagination du Lecteur tout ce que le Théâtre présente à la vue des Spectateurs», según la de Corneille.

Si leemos la selección de fragmentos de criterios editoriales en relación con las acotaciones y los apartes que presento como Apéndice, completándolos con alguna otra práctica, observaremos unas diferencias muy notables en lo que se refiere a:

42 Efectivamente, ¿para quién editamos nosotros? ¿Solo para especialistas en el teatro aurisecular? Creo que hay que pensar también muy especialmente en el tipo de lector que representa el estudiante universitario, en muchas ocasiones no hispanohablante, cada vez más alejado de los códigos culturales y de las convenciones artísticas imprescindibles para alcanzar el grado de competencia que permite una comprensión avanzada, lo más sutil y matizada posible, de obras como *El caballero de Olmedo*, *Lo fingido verdadero*, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* o *La dama duende*.

43 A veces es por simple descuido, pero en el caso de los autógrafos de Lope no basta con entender únicamente la acotación en el sentido de la formulación verbal de una orden escénica de entrada o de salida ('entre', 'salga', 'váyase', 'éntrense'). Hay que ampliar el concepto de acotación para que acoja las marcas gráficas, particularmente las líneas rubricadas que señalan lo que en términos modernos llamamos cambio de cuadro. Estas rayas en ocasiones no van precedidas de la orden de salida de escena de los personajes que haría dejar vacío el tablado, es decir, son el único signo explícito dejado al respecto por Lope en el original.

1. Qué señalar como aparte en relación con los testimonios antiguos:
 - a. los que indica el texto base [normalmente un manuscrito o la *editio princeps*];
 - b. los que indica el texto base u otros testimonios antiguos de valor o autoridad probados;
 - c. los que además de a) o b) aprecia el crítico que deben ser considerados como dichos aparte;
 - d. los que además de a) o b) aprecia el crítico que deben ser considerados como dichos aparte para la correcta comprensión de la escena.

2. Qué se entiende por ‘aparte’:
 - a. una única modalidad enunciativa sin matices;
 - b. diferentes modalidades enunciativas: aparte para sí, aparte para otro u otros personajes, aparte al público, subescenas o semiescenas (semiapartes).

3. Cómo indicar formalmente en la página editada el aparte:
 - a. ¿dónde?: margen derecho, margen izquierdo; centrado. Antes o después del enunciado en aparte;
 - b. utilizando formulaciones distintas (completa o abreviada; con o sin punto; en cursiva o no): *Aparte*; *Ap.*; *Ap*;
 - c. utilizando o no paréntesis: solo paréntesis sin indicación verbal; redondos para el parlamento, y cuadrados o corchetes con la indicación de aparte de alguna forma [Ap] cuando no está en ningún testimonio; únicamente redondos y para cada parlamento individual en toda ocasión, sin distinguir el aparte para sí del diálogo en aparte; distinguiendo el diálogo en aparte o semiaparte, en cuyo caso se abre el paréntesis al comienzo de la primera intervención y se cierra en la última réplica en aparte;
 - d. utilizando o no [*Alto*] entre corchetes como fórmula complementaria cuando termina el aparte;
 - e. utilizando o no una nota complementaria.

Al igual que en los manuscritos o en los impresos del siglo XVII, las soluciones editoriales modernas son muy variadas, porque los críticos siguen criterios muy diferentes que cambian, en primer lugar, según el grado y el modo de atención que prestan a los rasgos materiales de los textos antiguos, a la representación escénica que el texto evoca y al destinatario moderno de la edición. Además, el soporte material, la página en papel del libro convencional, ofrece posibilidades y presenta inconvenientes con los que se puede jugar de modo diverso y que algunos críticos supeditan al criterio de legibilidad y de claridad, que hace desaconsejable la intervención editorial con paréntesis y otros añadidos.

Ante este complejo panorama la innovación digital ha venido a revolucionar la edición de los textos dramáticos antiguos.⁴⁴ Puede y debe aportar soluciones que satisfagan al mayor número posible de lectores potenciales y lo hará si sabe aprovechar al máximo la flexibilidad o transformabilidad del medio técnico. La variedad de lectores, la amplia gama de sus preferencias como receptores y la diversidad de expectativas de lectura deben quedar satisfechas mediante la versatilidad en las opciones de página que puedan presentarse en la pantalla. Además de poder consultar la reproducción facsimilar de las diferentes ediciones de un texto (manuscritos e impresos) y/o su transcripción,⁴⁵ mediante un amplio menú de herramientas de visualización que juegue con opciones de mostrar/ocultar⁴⁶ el usuario-lector podrá configurar según sus preferencias o necesidades el modo de página que desee, rompiendo la rigidez del modo único de lectura propio de una edición en papel. Podrá decidir la orientación principal de su lectura, mirando más hacia la configuración de los textos antiguos desde una perspectiva filológica (pudiendo consultar las variantes con facilidad) o hacia aspectos relativos a la escenificación o hacia aspectos de interpretación crítica, por ejemplo. Si quiere una página limpia, como desean los puristas, la obtendrá sin notas ni números volados, sin ni siquiera la indicación convencional de números de verso. Si quiere un texto sin puntuar, como pretenden algunos hombres de teatro,⁴⁷ o si quiere indicaciones sobre la estructura métrica y los cambios estróficos,⁴⁸ o si necesita una

44 Véase sobre esta cuestión Valdés Gázquez 2014.

45 Con la opción, por ejemplo, de visualizar al mismo tiempo hasta tres ediciones a la vez, como permite la edición crítica y archivo digital de *La dama boba*: <http://damaboba.unibo.it> (2018-07-12). Escribe M. Presotto (2015, 86): «el objetivo principal, la lectura sinóptica, se hace posible con la creación en la misma pantalla de tres secciones equipotentes, reducible a dos, en las que el usuario puede seleccionar el documento y, en segundo lugar, el formato del documento elegido que le interesa (facsimilar, transcripción, informaciones generales)».

46 Véanse, por ejemplo, las posibilidades de visualización que ofrece la página web de *Internet Shakespeare Editions*, consultando alguna de sus ediciones, como las de *Othello* o *Hamlet* http://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_EM/scene/1.1/ (2018-07-12).

47 Véase para esta posibilidad "*La entretenida*" by Miguel de Cervantes: *A Digital, Annotated Edition and an English Translation ("The Diversion")*: <http://entretendida.outofthewings.org/index.html> (2018-07-12), que efectivamente propone una lectura del texto «unpunctuated»: «This version responds to the need expressed by some theatre practitioners, including Nicholas Hytner, the director of the National Theatre in the UK, for an unpunctuated text, which allows them to discover the meaning of the text for themselves, without editorial intervention [...]. It may also be welcome to scholars who wish to produce their own edition. This version corresponds more closely than the other edited views to the manuscript that would have been produced by Cervantes, which in all likelihood would have carried very little punctuation (see my remarks above concerning the images of the first edition)».

48 Es ya una de las posibles «marcas visuales» disponibles en la *Biblioteca digital ARTELOPE* con un simple clic sobre «mostrar métrica»: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0566_PedroCarbonero.php (2018-07-12).

aclaración léxica de algún término, los podrá obtener con un simple clic. Y si quiere entender a fondo el juego escénico y el espectáculo previsto en el texto verbal, accederá a él mediante notas complementarias y hasta mediante enlaces con fragmentos videográficos de representaciones que muestren posibilidades de puesta en escena. En este sentido, en relación particular con los apartes para sí, los diálogos en aparte y las subescenas simultáneas con alternancia de diálogos, podrían utilizarse marcadores con colores asociados a los distintos procedimientos o con iluminación de versos que permitan una visualización rápida de las distintas entidades enunciativas, si no quiere utilizarse sin más la especificación con las formulaciones verbales propias de los textos del XVII que hemos estudiado en este artículo o decidirse por una de las soluciones de los editores modernos que hemos mostrado.

Apéndice

Rico, Francisco (ed.) [1971] (1978). *Moreto, Augustín: El desdén con el desdén*. Madrid: Castalia

Por lo demás, he actualizado la ortografía de acuerdo con las normas habituales en los *Clásicos Castalia* y me he abstenido de fraccionar la obra en escenas e introducir ningún género de acotaciones. Únicamente me he permitido dar entre paréntesis redondos algunos posibles apartes (la *princeps* apenas señala media docena de ellos). («Nota previa»,55)

Varey, John E. (1985). «Staging and Stage Directions». Casa, Frank P.; McGaha, Michael D. (eds), *Editing The Comedia*. Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 146-61

Missing stage directions

In the printed texts and in many manuscriptis, it is evident that some stage directions are missing. Characters may clearly have left the stage, as indicated by the dialogue, without stage direction: *Vase*. Other stage directions are sometimes indicated by the text as been necessary. [...] It would therefore be appropriate to introduce a stage direction [...]. Any editorial intervention should, however, be indicated by the use of square brackets, parenthesis being used for stage directions taken from the printed or the manuscript source texts. The golden rule is to read the text with care, and follow the indications therein. New stage directions should therefore be added with circumspection.

Format

Stage directions should be in italics. If long, they should be centered, and followed by a full-stop; if short, they can appear in the right hand margin alongside the line of text to which they refer, in parentheses and without a full-stop. Short stage directions which directly affect the way in which a speech is delivered (e.g.: *Dentro*; *Aparte*) are usually placed in the verse immediately before the words affected:

PERIBAÑEZ: [Ap.] (Y mi deshonor también.) (159-60)

Sirera, Josep Lluís (ed.) (1987). *Moreto, Agustín: El desdén con el desdén. El lindo don Diego*. Barcelona: Planeta

En el caso de los apartes, aquellos que no estaban indicados y eran necesarios para la inteligencia del texto, los hemos suplido con un *Aparte* entre corchetes. El fin de dicho aparte se ha indicado, asimismo entre corchetes, con un *Alto*, siguiendo la práctica editorial de la época. Se ha renunciado a indicar cuándo un personaje se dirige a otro en concreto, para hablar con él en secreto o aparte, ya que esto hubiese llevado a tener que acotar prácticamente la mayoría de los parlamentos; en estos casos se ha considerado que el lector (y mucho más el espectador, como es obvio) puede deducir fácilmente por el contexto a quién se dirige el personaje, máxime teniendo en cuenta que frecuentemente pronuncia éste el nombre del destinatario. («Introducción», LIII)

Arata, Stefano (ed.) (1996). *Castro, Guillén de: Las mocedades del Cid*. Barcelona: Crítica

Los testimonios antiguos y modernos señalan los numerosos *apartes* de la comedia con acotaciones al margen. Para la presente edición he preferido utilizar el sistema más sintético y puntual de incluir los apartes entre paréntesis. No he considerado oportuno, en cambio, indicar posibles «semiapartes» (cuando dos personajes hablan entre ellos de espaldas a los otros), ni numerar las escenas como hacen algunas ediciones modernas. («Prólogo», LXXIX)

Oleza, Joan (ed.) (1997). *Castro, Guillén de: Obras completas*, t. 1. Madrid: Fundación J.A. Castro-Akal

He desarrollado las abreviaturas de los nombres de los personajes en las acotaciones de réplica y me he abstenido de señalar entre corchetes los nombres que he añadido a las acotaciones de réplica o de movimiento escénico cuando faltaban (*Soldado, Criado, Oliveros...*). Tampoco he indicado mediante corchetes, siempre obstaculizadores de la lectura, las sustituciones de sílabas y de letras equivocadas en el texto ni las reconstrucciones o sustituciones de palabras que he creído estrictamente imprescindibles. He señalado en cambio, y entre corchetes, las acotaciones o partes de acotaciones añadidas por mí al texto original, por considerar que el lector especialista tiene derecho a conocer siempre cuáles son las acotaciones originales y cuáles las de editor. Aun así he renunciado siempre que he podido a añadir acotaciones, por no añadir corchetes. Las réplicas de los personajes que se producen en aparte han sido situadas

entre paréntesis dentro del texto, con lo cual se evita en la inmensa mayoría de los casos recurrir a la acotación explícita. Cuando aparece una acotación de *Aparte* sin corchetes es porque así está en el texto original. («Introducción», XXXIV)

Profeti, Maria Grazia (ed.) (1998). *Rojas Zorrilla, Francisco: Entre bobos anda el juego*. Barcelona: Crítica

Siguiendo el enredo y el juego de las equivocaciones, el texto prevé que muchas veces los personajes hablen «aparte» o se dirijan en secreto a otro interlocutor. Los dramaturgos del Siglo de Oro no lo apuntaban casi nunca, igual que pocas veces indicaban el cambio de lugar, dependiendo todo eso de la inteligencia de los actores, de los espectadores y de los eventuales lectores. En estos casos, he puesto los fragmentos entre paréntesis, método que tiene la ventaja de no interferir en el texto, e incluso de marcar la conclusión de las palabras pronunciadas aparte. («Prólogo», LIX)

Di Pastena, Enrico (ed.) (1999). *Moreto, Agustín: El desdén con el desdén*. Barcelona: Crítica

Los apartes y los semiapartes (es decir, los casos en que dos personajes hablan entre sí excluyendo voluntariamente a otros personajes en escena) que no se encuentran en el texto base y que se consideran oportunos para el sentido se introducen entre paréntesis. En caso de varios semiapartes seguidos, el paréntesis designará cada uno de ellos (y no la mera intervención de cada personaje). La acotación *aparte*, combinada con el uso de los paréntesis (que delimitan la extensión de la indicación), reproduce, por lo tanto, la lectura del testimonio base. («Prólogo», XCVII)

Antonucci, Fausta (ed.) (1999). *Calderón de la Barca, Pedro: La dama duende*. Barcelona: Crítica

Los *aparte* van entre paréntesis; casi todos se deben al criterio del editor moderno, ya que los testimonios antiguos los señalan solo en contados casos (casos que se indican en las entradas correspondientes del Aparato). Las acotaciones (en *italicas*) van entre paréntesis cuando son indicaciones internas (de gestualidad o de *attrezzo*) a una escena; sin paréntesis cuando señalan entradas o salidas de personajes. («Prólogo», LXXII)

Iglesias Feijoo, Luis (ed.) (2006). *Calderón de la Barca, Pedro: Primera Parte de comedias*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro

A fin de limpiar todo lo posible el texto de esta edición [...]. También se ha decidido incluir las acotaciones en cursiva sin ninguna otra indicación - paréntesis, corchetes -; solo se editan las de la Parte de 1636, añadiendo alguna necesaria por la entrada o salida de un personaje. Siempre que tienen cabida, se sitúan a la derecha de los versos. En cualquier caso, los cambios de escena o cuadro, cuando salen todos los personajes y entran otros nuevos, siempre se destacan con acotación en línea independiente. Del mismo modo, los apartes se incluyen entre paréntesis sin ninguna otra advertencia; esto es, se elimina la indicación *Aparte*, aunque conste en la edición de 1636, pues falta a menudo, por lo que habría que suplirla. Debe entenderse, por tanto, que, siempre que aparecen las palabras de un personaje entre paréntesis, han de considerarse un aparte, de manera que no se emplean los paréntesis para ninguna otra función, que son sustituidos, cuando es necesario, por guiones. («Introducción», 46)

Arellano, Ignacio (2007). *Editar a Calderón*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert

Suplidos de acotaciones. Los apartes

Como se sabe, en manuscritos y ediciones del Siglo de Oro aparecen pocas acotaciones. Muy rara vez se indican los apartes, que es preciso tener en cuenta para comprender el texto. Cuando se considere necesario, y solo en ese caso, se añadirá una indicación de aparte entre corchetes. Cuando el texto deje claro la enunciación aparte del discurso no se añadirá ninguna indicación, o a lo sumo se apuntará en nota al pie que en el pasaje anotado abundan los apartes, para que el lector esté atento al fenómeno sin necesidad de multiplicar las indicaciones. (69)

Grupo de Investigación PROLOPE (Universitat Autònoma de Barcelona) (2008). *La edición del teatro de Lope de Vega: las "Partes" de comedias. 'Criterios de edición'*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona

2.3.9. Apartes

Los «apartes» que aparecen en el texto base se señalarán con la indicación *Aparte* (en cursiva y sin punto final) en el margen derecho del primer verso (si no cabe en el margen puede ponerse : *Ap.*); además se incluirá todo el parlamento pronunciado «aparte» entre paréntesis (), único uso posible para este signo de puntuación. [...] Los «apartes» no señalados en el texto base se indicarán únicamente incluyendo el pasaje entre paréntesis (sin la

indicación *Aparte*). Si varios personajes dialogan en «aparte» se pondrá únicamente un paréntesis de apertura al principio del diálogo y otro de cierre al final. Si cada personaje, por el contrario, hace su intervención en un «aparte», el paréntesis se abrirá y cerrará en su intervención [...]. (39).

Domínguez Matito, Francisco (ed.) (2012). *Cubillo de Aragón, Álvaro: El invisible príncipe del Baúl*. Vigo: Academia del Hispanismo

Los apartes se indican con la fórmula *Ap* en cursiva al inicio del parlamento correspondiente. Todo el parlamento pronunciado en aparte va entre paréntesis. Los parlamentos que no figuran como apartes en el texto original van, como en los otros casos, entre paréntesis, pero la fórmula *Ap* va entre corchetes. Cuando el aparte se dirige a un personaje concreto y no figura en el texto original se indica igualmente entre corchetes. Las acotaciones se escriben en cursiva. («Introducción», 63)

Bibliografía

- Casa, Frank P. et al. (dir.) (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Corneille, Pierre [1660] (1999). *Trois discours sur le poème dramatique*. Présentation par Bénédicte Louvat et Marc Escola. Paris: Flammarion.
- Crivellari, Daniele (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- Diccionario de Autoridades* (1726-39). Madrid: Real Academia Española. URL <http://web.frl.es/DA.html> (2018-07-15).
- Díez Borque, José M. (1975). «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro». García Lorenzo, L.; Díez Borque, José M. (eds), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 49-92.
- Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la Insigne y Coronada Ciudad de Valencia* (1609). Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- Fournier, Nathalie (1991). *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle. Étude linguistique et dramaturgique*. Louvain; Paris: Éditions Peeters.
- Golopentia, Sandra; Martínez Thomas, Monique (1994). *Voir les didascalies*. Toulouse: CRIC Université de Toulouse-Le Mirail.
- Izquierdo-Valladares, Rafael (1999). «Aparte y comunicación teatral. *La dama boba*». Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Dramaturgia e ideología*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 119-27.
- Kowzan, Tadeusz (1969). «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo». Adorno, Theodor W. et al., *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila, 25-60.
- Kowzan, Tadeusz (1997). «La semiología del teatro, ¿veintitrés siglos o veintidós años?». Bobes Naves, María del Carmen (ed.), *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco/Libros, 231-52.
- Larthomas, Pierre [1972] (1980). *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris: Quadrige; Presses Universitaires de France.
- Lochert, Véronique (2009). *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*. Genève: Librairie Droz.
- Morrás, María; Pontón, Gonzalo (1995). «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de Comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 1, 75-117.
- Presotto, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Presotto, Marco (2015). «Hacia un modelo de edición crítica digital del teatro de Lope». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 79-94. DOI 10.5565/rev/anuariolopedevega.115.
- Rennert, Hugo Albert (1907). «The Staging of Lope de Vega's Comedias». New York; Paris. URL <https://goo.gl/AYqUed> (2018-07-15)

- Rubiera Fernández, Javier (2005). *La construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- Rubiera, Javier (2009). «El aparte al público y la locución a los espectadores en la comedia del siglo de oro». Alvarez Barrientos, Joaquín et al. (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, 621-8.
- Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan (1628). *Parte Primera de las Comedias*. Madrid: Juan González.
- Shergold, Norman D. (1967). *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Tyler, Richard W. (1972). *A Critical Edition of Lope de Vega's "La corona de Hungría"*. Chapel Hill: Department of Romance Languages, University of North Carolina. Estudios de Hispanófila.
- Valdés Gázquez, Ramón (2014). «Anhelos, realidades y sueños ante la perspectiva y urgencia de la edición crítica digital. Reflexiones desde un grupo de investigación». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 20, 1-46. DOI 10.5565/rev/anuariolopedevega.86.
- Vega, Lope de (1604). *La prueba de los amigos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <https://goo.gl/Jkfe1U> (2018-06-22).
- Vega, Lope de (1621). *Décimasexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Vega, Lope de (1631). *El castigo sin venganza*. URL <https://archive.org/details/elcastigosinveng00vega> (2018-06-20)
- Vega, Lope de (1635). *Veinte y una Parte verdadera de las Comedias del Fenix de España*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Vega Carpio, Frey Lope Félix de (1873). *Amor con vista*. Madrid: Imprenta de M. de Rivadeneyra.
- Vega, Lope de (1923). *La corona merecida*. Ed. de José F. Montesinos. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando.
- Vega, Lope de (1970). *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*. Ed. de David Kossoff. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (1993). *El castigo sin venganza*. Ed. de A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de [1977] (1994). *La dama boba*. Ed. de Diego Marín. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2009). *El castigo sin venganza*. Ed. de A. García-Reidy. Barcelona: Crítica.
- Vega, Lope de (2010). *El castigo sin venganza*. Ed. de PROLOPE. Barcelona: PPU.
- Vega, Lope de (2015). *La dama boba. Edición crítica y archivo digital*. Bajo la dirección de Marco Presotto, con la colaboración de Sònia Boadas, Eugenio Maggi y Aurèlia Pessarrodona. Barcelona; Bologna: PROLOPE; Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. URL <http://damaboba.unibo.it> (2018-07-12).
- Weinberg, Bernard (2003). *Estudios de poética clasicista*. Ed., selección de textos y prólogo de Javier García Rodríguez. Madrid: Arco/Libros.