

Renovación
en el Siglo de Oro:
repertorio
e instrumentos
de investigación



TC/12

Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación

CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO

29

Coordinación y edición

HÉCTOR URZÁIZ

MAR ZUBIETA



TC/12

MADRID 2014

Primera edición: julio 2014

© De los textos: los autores

© De las fotografías: Guillermo Casas

© De la presente edición:

Compañía Nacional de Teatro Clásico
Príncipe, 14. 28012 Madrid

TC/12 Consolider

Universidad de Valencia. Facultad de Filología
Avda. Blasco Ibáñez, 32. 46010 Valencia

Diseño de cubierta: Pablo Nanclares

Estudio gráfico: Avant Garde Comunicación

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

 facebook

 twitter

Impresión: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado
Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

Dep. Legal: M- 9081-1988

ISSN: 0214-1388

NIPO: 035-14-039-1



Índice

1. Presentaciones

| | |
|--|----|
| Coordinador del TC/12, Joan Oleza | 11 |
| Directora de la CNTC, Helena Pimenta | 13 |

2. Prólogo

| | |
|--|----|
| Héctor Urzáiz, Universidad de Valladolid / Mar Zubieta, Compañía Nacional de Teatro Clásico | 17 |
|--|----|

3. Colaboraciones

| | |
|--|-----|
| La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro (Los proyectos del GRISO y el TC/12) | 33 |
| Ignacio Arellano / GRISO (Universidad de Navarra) | |
| Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español | 47 |
| José María Díez Borque / Universidad Complutense de Madrid | |
| Hallazgos y posibilidades nuevas en la investigación del patrimonio teatral: Bases de datos y documentación | 89 |
| Teresa Ferrer Valls / Universitat de València | |
| La labor del grupo «Entremeses» en el marco del proyecto «Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» | 105 |
| Luciano García Lorenzo, Judith Farré Vidal / CSIC, Madrid | |
| La renovación de los estudios sobre Rojas Zorrilla en el siglo XXI | 115 |
| Rafael González Cañal / Universidad de Castilla-La Mancha | |

| | |
|--|-----|
| La renovación de Calderón | 135 |
| Luis Iglesias Feijoo / Universidad de Santiago de Compostela | |
| Agustín Moreto, un dramaturgo en busca de escenarios | 153 |
| María Luisa Lobato / Universidad de Burgos | |
| Una base de datos para una travesía compleja: el teatro de Lope de Vega | 209 |
| Joan Oleza / Universitat de València | |
| El repertorio escénico de Rojas Zorrilla: del anquilosamiento a la renovación | 241 |
| Felipe B. Pedraza Jiménez / Universidad de Castilla-La Mancha | |
| <i>Gente de placer</i> en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar | 261 |
| Evangelina Rodríguez / Universitat de València | |
| Otros Lopes ha de haber | 329 |
| Ramón Valdés Gázquez / PROLOPE – Universitat Autònoma de Barcelona | |
| Planos y planes de un escenario privilegiado para el teatro clásico español: el macroportal TCE de la Cervantes Virtual | 369 |
| Germán Vega García-Luengos / Universidad de Valladolid | |

A black and white photograph of a rustic wooden building. The walls are made of vertical wooden planks. A large, dark doorway is the central focus, framed by a thick wooden lintel and side posts. To the left of the doorway, a white plastic chair is positioned against a wooden bench. The floor is also made of wood. The overall atmosphere is quiet and somewhat somber.

Presentaciones

Cuando los investigadores salimos del resguardado cobijo de nuestros despachos a la escena pública, los focos nos ciegan, como a los actores, y es inevitable el miedo a dar un mal paso, ese miedo que no tuvo el ciego del *Lazarillo*, o a llegar engañado por la propia ilusión, como el moro Almudena, aquel ciego de Galdós que imaginaba a la pordiosera Benina tan bella como una hurí del paraíso, pero también se sale con la confianza de quien se ha estudiado bien su papel y sabe que quienes le acompañan van a cumplir con el suyo, y entonces uno puede moverse sobre el escenario casi con aquel instinto certero con el que el ciego Borges se movía por su Biblioteca de Babel.

Y desde esa confianza, y sin entrar en el detalle de cada una de las colaboraciones de este número de *Cuadernos de Teatro Clásico*, que nos honra con su acogida, puedo prometer y posiblemente prometo algunas certidumbres a nuestros lectores.

La primera es la de que el número viene a culminar un ya contrastado ejercicio de complicidades y roces entre practicantes y estudiosos del teatro clásico español, entre investigadores y comediantes, estrenado con muchas dificultades hace ahora ya treinta y bastantes años, con los primeros festivales de Almagro, y madurado en un buen número de publicaciones, colaboraciones y encuentros, en estos últimos años, cuando tanto la Compañía Nacional de Teatro Clásico como el TC/12 han asumido como programa la exigencia de acercar entre sí el mundo de la escena y el de la investigación. La firma en 2013 de un convenio de colaboración entre ambas instituciones proporcionó al acuerdo las necesarias credenciales, y este número de *Cuadernos de Teatro Clásico* es la consecuencia inmediata del mismo. Pone en práctica, con una fecha, un formato, un volumen, y unos firmantes, un compromiso. La lucha por el conocimiento y la actualización del teatro clásico español es cosa de muchos, pero nos obliga especialmente a ambos.

La segunda es que nadie, de entre los investigadores, ha querido perder la ocasión de estar presente en esta cita, y el lector podrá encontrar colaboraciones procedentes de cada uno de los doce grupos que dan nombre al TC/12. Sin duda es una muestra de la relevancia que se concede a la ocasión, por un lado, y de la exigente dirección de transferencia que la investigación del TC/12 asume como propia.

La tercera y última es que el lector, y especialmente el lector no investigador, podrá extender su curiosidad sobre un diversificado panorama de investigaciones, en el que queda registrada parte de la actividad del TC/12: el funcionamiento y las oportunidades de conocimiento que proporcionan las bases de datos ya operativas; la información en acceso abierto puesta al servicio de todos los interesados en los diferentes portales de la Biblioteca Cervantes Virtual; los proyectos en marcha de los distintos grupos y equipos que componen el TC/12; la puesta al día de dramaturgos como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla o Moreto; la preservación y actualización de nuestro patrimonio teatral por medio de ediciones rigurosas, tanto impresas como digitales; la interrogación, en fin, sobre las lagunas y vacíos de nuestro propio conocimiento. No está todo lo que es, pero sí es todo lo que está. Y con esto vale,

Joan Oleza / Coordinador del TC/12

Con el *Cuaderno de Teatro Clásico* que tienes en tus manos, lector, la Compañía Nacional de Teatro Clásico acoge por primera vez un plan de coedición, con el que hemos querido asociarnos al macroproyecto TC/12 Consolider, *Patrimonio teatral clásico. Textos e instrumentos de investigación*. Para nosotros es una gran satisfacción abrir las páginas de los *Cuadernos*, nuestra sede de papel, a los doce equipos que lo conforman bajo la coordinación de Joan Oleza, de la Universidad de Valencia. En este número, vigésimo noveno de la revista, al que hemos llamado «Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación», vemos la culminación de un proceso que ha implicado a gran parte de las mejores universidades y centros de investigación del Estado español, con participación muy importante de especialistas internacionales, colaborando juntos en dar visibilidad a unos resultados que nos interesan a todos: a los estudiosos y también, y mucho, a las compañías de teatro.

Agradecemos su presencia a los autores (Arellano, Díez Borque, Ferrer Valls, García Lorenzo, Farré Vidal, González Cañal, Iglesias Feijoo, Lobato, Oleza, Pedraza, Rodríguez Cuadros, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos) y valoramos su esfuerzo por incidir en sus artículos en los aspectos más atrayentes e innovadores de unos procesos de investigación profundos y pacientes, siempre fructíferos en resultados.

Gracias a sus trabajos podemos asomarnos a la situación en que se encuentran las ediciones críticas de nuestros grandes dramaturgos, tan necesarias para el estudio como para la puesta en escena, y que afortunadamente crecen y mejoran. Así ocurre con las de Lope, Calderón, Tirso, Rojas Zorrilla o Moreto, y también con las del teatro breve. Se hacen presentes de la mano del GRISO y la Universidad de Navarra, el GLESOC y la Universidad Complutense, la Universidad de Valencia, el grupo «Entremeses» del CSIC, el GIC en la Universidad de Santiago de Compostela, PROTEO en la Universidad de Burgos, la Universidad de Castilla-La Mancha y el Instituto de teatro clásico de Almagro, PROLOPE en la Universidad Autónoma de Barcelona, y la Universidad de Valladolid. Una de las consecuencias de la actividad del TC/12 será la constitución del llamado *Canon 60*, que recogerá los textos que han considerado más interesantes actualmente de nuestro teatro del Siglo de Oro, siempre con la intención, no solo de que se estudien o se lean, sino también de que se representen. Algunos ya viven en los repertorios de las compañías, otros permanecen aún por descubrir.

En las páginas de nuestro Cuaderno podremos conocer también los instrumentos más avanzados de análisis y recuperación de los textos de nuestros dramaturgos áureos: recursos informáticos y bases de datos como GRISONET (investigación del GRISO), DICAT (biografía de actores), CATCOM (comedias representadas), *Manos Teatrales* (manuscritos y copistas), CLEMIT (censuras y licencias de representación), CATENTR (entremeses), ARTELOPE (argumentos del teatro de Lope), el *Diccionario de la práctica escénica de los Siglos de Oro* y el macroportal TCE de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Enhorabuena, y gracias a todos ellos. Finalmente, lector, si tuviera que apuntar una reflexión última sobre lo que este libro pone de manifiesto, yo destacaría la voluntad de colaboración de todos los que nos hemos implicado en él dejando que florezca, con lo mejor de cada uno, nuestra común pasión por el teatro, ya sea escrito o representado. Creo que todos deseamos que esta iniciativa no sea la última, sino que deje abierta la puerta de un mundo de posibilidades, que en esta era digital son cada vez más ricas y variadas. Si nos escuchamos, si nos esforzamos unos y otros en atender unas expectativas tan diversas como lo son las de las diferentes profesiones que hacen crecer el hecho teatral, ganaremos todos, y ganarán especialmente lectores y espectadores, para los que en definitiva trabajamos.

Helena Pimenta / Directora CNTC

A black and white photograph of a rustic wooden building. The walls are made of vertical wooden planks. A large, dark doorway is the central focus, framed by a thick wooden lintel and side posts. To the left of the doorway, a white plastic chair is positioned against a wooden bench. The floor is also made of wood. The overall atmosphere is quiet and somewhat somber.

Prólogo

Prólogo

Héctor Urzáiz / Universidad de Valladolid
Mar Zubieta / Compañía Nacional de Teatro Clásico

Sirvan las presentes líneas como pequeña guía de aproximación a los contenidos principales de los artículos que integran este número de *Cuadernos de Teatro Clásico*, dedicado al proyecto *Consolider Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación* (TC/12, en adelante). El investigador avezado conocerá sin duda las interioridades de los proyectos que aquí presentamos, si es que no pertenece al TC/12 de alguna manera; pero el lector interesado, el miembro del mundo de la escena o el simple aficionado teatral tienen aquí un resumen de los contenidos que los directores de los proyectos integrados en el TC/12 exponen en sus artículos.

Por nuestra parte, hemos querido conectar esos contenidos entre sí desde el punto de vista del *leit motiv* de este Cuaderno: la **renovación** del teatro del Siglo de Oro, tanto en las **herramientas** de investigación cuanto en la ampliación del **repertorio** (en ambos sentidos, el editorial y el escénico) y en todo lo referente a la transferencia de la investigación a la sociedad; esto es, la divulgación de los resultados de nuestros proyectos más allá del marco habitual (publicaciones científicas, congresos, etc.).

Acompañamos estos artículos de un conjunto de imágenes absolutamente inéditas en los *Cuadernos de Teatro Clásico*, puesto que muestran el aspecto de «entrecajas» de tres de los montajes más importantes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y que mejor se relacionan con lo que constituye el fondo de este volumen: *La vida es sueño*, de Calderón, dirigido por Helena Pimenta y estrenado en el Teatro Hospital de San Juan de Almagro, el 6 de julio de 2012; *La noche*

toledana, de Lope de Vega, dirigido por Carlos Marchena para la Joven Compañía Nacional y representado en la Antigua Universidad Renacentista de Almagro, desde el 18 de julio de 2013; y *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, dirigido por Carles Alfaro y representado en el Teatro Hospital de San Juan de Almagro desde el 19 de julio de 2013. Las fotos han sido cedidas amablemente por Guillermo Casas y tomadas todas ellas en Almagro, durante la celebración de los festivales de teatro clásico de los años 2012 y 2013.

Abre el volumen IGNACIO ARELLANO, de la Universidad de Navarra, hablando de «La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro (Los proyectos del GRISO y el TC/12)». Integrado en el TC/12, el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) es de los equipos más veteranos —y ya de por sí consolidados— en la investigación sobre la literatura del Siglo de Oro en general, y sobre el teatro en particular: Calderón de la Barca y sus autos sacramentales («un proyecto culminado», reivindica el autor justamente, tras la publicación de los más de 80 tomos de la colección), Tirso de Molina o las comedias burlescas («un género marginal recuperado»).

Ya en 1995 se planteaba Arellano el estado de la edición de los textos dramáticos del Siglo de Oro (tarea que «a menudo se ha minusvalorado») y vuelve ahora a «retomarlos parcialmente» en la medida en que «algunos de los aspectos pertinentes a aquella reflexión siguen en vigor» y que «todavía hay quienes consideran [la edición de textos una] ocupación filológica menor, postura esta que cada día se revela más insostenible para una perspectiva seria». En opinión del profesor Arellano, «la recuperación del patrimonio teatral clásico español», por más que necesaria, está «dejana todavía» tanto en lo referente a la disponibilidad de los textos como a la puesta en escena de las obras, y cree que «antes de plantearse la ampliación del repertorio hay que plantearse la recuperación de los textos y su difusión en el nivel de la lectura». En este sentido, repasa el estado editorial de las obras de los tres grandes dramaturgos del periodo (Lope de Vega, Tirso, Calderón) y otros de menor significación (Bances Candamo), que avanzan a duras penas por culpa, en parte, de «las estrategias de investigación de organismos científicos y culturales, embarcados en las fantasías de lo que suelen denominar fronteras del conocimiento e innovación, con acusados perfiles de supuesta eficacia social, que orilla a tareas como la edición crítica». Otro problema que detecta Arellano, y en el que viene insistiendo últimamente, son los «muchos prejuicios que aún siguen por desgracia vigentes entre amplias capas de posibles receptores».

Finalmente, llama la atención sobre las posibilidades, aún poco explotadas, de las nuevas tecnologías (redes sociales, blogosfera) aplicadas a la difusión de los resultados de investigación, vacío que pretenden contribuir a paliar con el desarrollo de la estructura GRISONET, «que integra los diferentes servicios que ofrece Internet para publicar, almacenar, difundir y dar a conocer todos los resultados de la investigación llevada a cabo por los miembros del equipo».

JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE por su parte, y también con mucho camino ya a sus espaldas, nos pone deberes a todos, puesto que su contribución a este volumen («Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español») es una reflexión donde renuncia «a todo arropo bibliográfico» y «a cuestiones estrictamente filológicas», para ensayar una «nómina de carencias» y una propuesta de actuaciones paliativas.

En el campo de la recepción y clasificación «del magma teatral de cientos de obras teatrales del Siglo de Oro» cree el profesor Díez Borque que los intentos de las diferentes «escuelas» se quedan todos «a medio camino» (por desatender al receptor del teatro del Siglo de Oro): «Aquí surge el problema: ¿fue igual la recepción de *Fuenteovejuna*; *El castigo sin venganza*; *El mejor alcalde, el rey* [...] que la de *La noche toledana*; *Las ferias de Madrid*; *Don Gil de las calzas verdes* [...]?».

Entre los «retos de investigación» que lanza el profesor de la Complutense hay algunos relativos a los profesionales del teatro del XVII (dramaturgos, directores, actores): «Faltan datos e interpretaciones sobre el “negocio teatral”, las ganancias del teatro [...], conocimiento de la presencia de las obras teatrales en bibliotecas particulares [...], ahondar en la técnica actoral por obras [...], en las compañías de cómicos de la legua [...], en la estimativa social de los actores [...]».

En el terreno de los espacios de representación echa en falta datos numéricos de ocupación y recaudación por localidades, de los costos de la representación en corrales y coliseos, de las carteleras respectivas comparadas, de los ambientes («más allá de las visiones literarias»), etc. Y en el de la puesta en escena, demanda más información sobre la estructura completa de la representación («pues eso es lo que veían y oían los espectadores del XVII»), sobre los niveles de comprensión de géneros como el auto sacramental, sobre el problema de «la ausencia de partituras y otros testimonios» musicales, así como de imágenes (incluso decorados verbales)

que den al teatro una realidad visual. Finalmente, reclama investigaciones que permitan «conocer los mecanismos de control y censura [...] para tener idea de lo que pudieran y no pudieran ver los espectadores del siglo, [así como] la autocensura y control que se imponían los propios creadores». En definitiva, anima a los colegas a «hacer todo lo que se pueda contra el tozudo silencio del pasado».

TERESA FERRER VALLS, en su artículo sobre «Hallazgos y posibilidades nuevas en la investigación del patrimonio teatral: Bases de datos y documentación», ofrece una descripción genérica de varios proyectos que ha llevado a cabo o en los que se encuentra inmersa en la actualidad, y desarrolla también una interesante reflexión (muy acorde con la filosofía y el contenido del presente Cuaderno) acerca de las zonas comunes y limítrofes de los territorios de la investigación y la divulgación social (la llamada *transferencia* de los resultados de la investigación).

La profesora Ferrer es responsable del *DICAT (Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español)*, una base de datos al alcance de cualquier investigador o simple curioso que quiera acercarse a lo que hoy sabemos sobre los actores de los Siglos de Oro. Asimismo, Ferrer y su equipo desarrollan en la actualidad *CATCOM (Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700))*, que pretende establecer un calendario de representaciones teatrales en la España de aquella época y fijar con mayor precisión de la que hasta ahora ha sido posible la atribución de autoría a la infinidad de títulos de obras teatrales conocidos.

Un ejemplo significativo y muy actual de esto último es el caso de *Mujeres y criados*, que se ha publicitado en los medios de comunicación como el último hallazgo de una obra desconocida de Lope de Vega y que bien podría ser emblema de este volumen. Hasta el sugerente título, de modernas resonancias, pudiera haber ayudado a captar el interés del público por una de esas historias de viejos manuscritos teatrales que encierran algún secreto, popularizadas gracias al cine (*Shakespeare in love, Lope, Anonimus*). Sin embargo, como explica Ferrer, esta obra «se hallaba, sin nombre de autor, contenida en un manuscrito de la Biblioteca Nacional catalogado ya por Paz y Melia» (1934), del mismo modo que otros estudiosos ya habían llevado a cabo hace años «la puesta en contacto de una noticia de representación de 1615, que vincula la obra al director de compañía Pedro de Valdés». Hay multitud de investigaciones

análogas a la de *Mujeres y criados* que no suelen trascender del discreto ámbito académico, pero señala Ferrer que «hoy se ha dado la relevancia merecida a este hallazgo» y que «parece que algo ha cambiado en veinticinco años, a tenor de la difusión que se ha dado a la noticia».

Teresa Ferrer menciona otra interesante cuestión que se encuentra en un momento crucial: la conexión potencial de los datos obtenidos por su grupo de investigación con los que se derivan de otras bases de datos que trabajan con una metodología afin sobre unas mismas fuentes primarias, puesto que en los manuscritos teatrales áureos están las manos de los actores sobre los que investiga DICAT pero también las de los copistas (objeto de estudio del proyecto *Manos Teatrales*), así como las de los fiscales y censores (que analiza la base de datos CLEMIT).

LUCIANO GARCÍA LORENZO y JUDITH FARRÉ VIDAL, investigadores del CSIC, nos ilustran sobre «La labor del grupo *Entremeses* en el marco del proyecto *Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación*», que pretende llamar la atención acerca de la existencia de un nutrido corpus de obras teatrales breves (loas, bailes, jácaras, mojígangas y entremeses) que ahora pueden parecer menores pero que tenían una gran importancia en los Siglos de Oro. Así, el grupo *Entremeses* del CSIC, que «ha dirigido su interés hacia varios aspectos que tradicionalmente han sido poco transitados por la crítica», trabaja (tanto en labores conjuntas como a través de aportaciones individuales) sobre estos subgéneros cómicos, adoptando «el nombre del género que define toda la poética del teatro breve». Su recorrido va desde los trabajos pioneros de García Lorenzo hasta el proyecto *CATENTR (Catálogo de entremeses del Siglo de Oro)*, iniciado en 2008 por Abraham Madroñal, con cerca de cinco mil registros de piezas breves de los siglos XVI-XVIII registradas (testimonios manuscritos e impresos, atribución, estudios y ediciones), pasando por el que dirige Judith Farré para la *Edición y estudio del teatro breve de Antonio de Solís*.

En paralelo a estas investigaciones científicas se ha producido una cierta recuperación escénica del teatro breve del Siglo de Oro a través de varios montajes muy interesantes. Así, el espectador ha podido disfrutar en los últimos años de estas pequeñas joyas olvidadas, gracias sobre todo a la CNTC: las *Maravillas de Cervantes* (2000, junto a Comediantes), las loas, mojígangas, bailes y entremeses integrados en la *Fiesta Barroca* (1992), los *Sainetes* de

Ramón de la Cruz (2006) o los *Entremeses barrocos* de Calderón, Quirós y Moreto (2011). Cumple recordar que al principio del camino de la reivindicación de estas piezas estuvo Teatro Corsario, con los pasos lopianos *Sobre ruedas* (1987) y sus *Clásicos locos: entremeses barrocos* (1994); justo ahora vuelven los corsarios con los *Clásicos cómicos: entremeses de burlas* (2014).

El grupo del CSIC desarrolla asimismo investigaciones sobre «Texto y puesta en escena» (García Lorenzo, Adillo), sobre la «Literatura Española de entre siglos (XVII-XVIII)» (CELES, Alain Bégue) o sobre «La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos» (Escena Áurea I, Sáez Raposo).

LUIS IGLESIAS FELJOO aborda «La renovación de Calderón» en su calidad de director del grupo de la Universidad de Santiago de Compostela que estudia la obra de este dramaturgo. Frente a los tópicos decimonónicos (el Calderón del honor y la sangre, los autos sacramentales y la Inquisición) se reivindica aquí la figura de un escritor que «cargó con el incómodo peso de defender unas ideas que acaso distaba de compartir», cuando cabría considerarlo «una especie de viejo topo que iba destruyendo sin que nadie lo notara alguno de los fundamentos de la sociedad en que vivía». Por ello, reconviene el profesor Iglesias a quienes pintan a un Calderón «incapaz de reír por nada del mundo» ni tan siquiera «esbozar una sonrisa», aquellos que creen que incluso cuando escribía obras cómicas pergeñaba «esbozos de dramas serios, muy serios, cuando no tragedias», ignorando así una vertiente mucho más heterodoxa, la de un universo alegre y festivo, temible por bullicioso, desordenado y carnavalesco: «Antes bien, parece muy probable que las obras tuyas más apreciadas tanto en el XVII como en el XVIII fueran las comedias cómicas».

Reconoce Iglesias que a través de la lectura de sus autos sacramentales asoma un Calderón «poco tolerante, con sus requisitorias y condenas del hebraísmo, la herejía y la idolatría», pero considera que la recuperación del Romanticismo decimonónico, que hizo de él un símbolo de tradición y patriotismo, «alentó asimismo la interpretación de su figura como la del paladín más exquisito del reaccionarismo religioso, filosófico y político, hasta hacer de él un espantajo ultraortodoxo, algo así como el antipático paradigma de una ranciosa España tridentina». Tal vez por ello las generaciones literarias del 98 y el 27 despreciaran

el teatro calderoniano, que ya no sería recuperado hasta muy avanzado el siglo xx de la mano del hispanismo anglosajón y alemán.

La aportación española llegaría a partir de 1981 (tercer centenario de la muerte de Calderón), repuntando después en 2000 (cuarto de su nacimiento) y culminando en los últimos años con la conformación de equipos de investigación potentes y rejuvenecidos, cuyo principal objetivo es la edición crítica del teatro calderoniano completo: «Si no cabe imaginar que los lectores ingleses carezcan de la posibilidad de adquirir en cualquier librería medianamente dotada las obras completas de Shakespeare ni los franceses las de Racine o Molière, los españoles no pueden acercarse a ninguna para conseguir las de Calderón, simplemente porque tal edición no existe».

MARÍA LUISA LOBATO nos presenta a «Agustín Moreto, un dramaturgo en busca de escenarios». El proyecto que ella dirige surgió de la necesidad de poner al día los textos de Agustín de Moreto, uno de los mejores dramaturgos de segundo nivel del Siglo de Oro, pero la denominación del grupo de investigación de la Universidad de Burgos que lo lleva a cabo bajo su dirección (PROTEO) «evoca al dios de la Antigüedad clásica capaz de variar de apariencia para ajustarse a nuevas necesidades», porque este equipo abarca otras líneas de investigación, como la dedicada a *Poder y representaciones festivas en el Siglo de Oro*.

La recuperación del teatro de Moreto «llevó a nuevas lecturas y al esfuerzo de incardinar a este autor en el fluir dramático de su tiempo», huyendo de «tópicos reiterados, en especial el de plagiar y refundidor sin originalidad, que impedían una visión justa de la poética dramática de Moreto». Se ha conseguido ya la publicación de cinco volúmenes (con un total de quince piezas), así como de varios volúmenes monográficos, y son ya treinta las comedias de Moreto que pueden consultarse en la web del grupo en ediciones sin notas y modernizadas.

En el plano escénico, donde despunta su célebre *El desdén, con el desdén*, señala Lobato que «han sido en torno a treinta las representaciones de obras de Moreto en las últimas décadas» y que estos años atrás «han visto emerger a Moreto en las tablas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con el montaje de *El lindo don Diego*, que programó Helena Pimenta apenas iniciada la nueva época»; habría que añadir a estos dos títulos canónicos *De fuera vendrá, No puede ser el guardar una mujer, El parecido en la corte y Las travesuras de*

Pantoja. Propone Lobato para futuras representaciones moretianas «comedias tan ágiles y novedosas como *Trampa adelante* o *La fuerza del natural*», o «de la calidad literaria de *La fingida Arcadia*».

JOAN OLEZA nos presenta «Una base de datos para una travesía compleja: el teatro de Lope de Vega»; es decir, ARTELOPE (*Argumentos del Teatro de Lope*). Este proyecto, nacido en 2000, es pionero en «la creación de grandes instrumentos de trabajo capaces de trasladar los conocimientos humanísticos al formato de las nuevas tecnologías»; en este caso concreto, obedecía al deseo de poner a disposición del interesado un nutrido banco de informaciones concernientes al teatro de Lope de Vega: títulos de las obras, género teatral (cuestión difícil de abordar en el «océano creativo» de las cuatrocientas obras del Fénix), extracto argumental, caracterizaciones de los personajes (condición social, rol dramático), tiempo histórico de la acción, marco espacial, datos bibliográficos... El avanzado sistema de búsquedas de ARTELOPE (en acceso libre en la red desde 2011) permite plantear diferentes cuestiones a la base de datos, desde algunas muy simples («¿En cuántas comedias aparece un Rey como personaje?») hasta otras que asocian informaciones diversas y más complejas («¿En qué comedias de género historial, cuya acción se desarrolla en la Edad Media y en alguno de los reinos peninsulares, que son de autoría fiable, reconocida en la primera lista de *El peregrino en su patria*, y que fueron escritas antes de 1600, aparece un Rey como personaje?»).

ARTELOPE permite también conocer la historia editorial de las obras del Fénix, así como los avatares de aquellas que se han conservado manuscritas (en autógrafos, apógrafos y copias de manos diversas). En una segunda fase (todavía en desarrollo y sin acceso público), ARTELOPE II está catalogando las ediciones de estudio de las distintas obras (al objeto de discriminar las más autorizadas) y desbrozando la bibliografía crítica al respecto. Por otra parte, se ofrecen datos pragmáticos materiales sobre la extensión de cada obra, el cómputo de versos, su datación, dedicatorias, etc. Como bien señala el profesor Oleza, también la sección de caracterizaciones abre «posibilidades inéditas de indagación, cuya complejidad y eficacia dependen de los objetivos del investigador». Éste puede, por ejemplo, trazar las siguientes relaciones ocultas, o no detectables a primera vista: «¿Hay bastardos protagonistas en el teatro de Lope de Vega? ¿Y moros o judíos? ¿Qué roles dramáticos juegan los indios en las obras en que aparecen?».

Los profesores de la Universidad de Castilla-La Mancha FELIPE PEDRAZA («El repertorio escénico de Rojas Zorrilla: del anquilosamiento a la renovación») y RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL («La renovación de los estudios sobre Rojas Zorrilla en el siglo XXI») nos acercan por partida doble a la figura del dramaturgo toledano. En el primer artículo se aborda «el [caso] más llamativo y paradójico de cuantos se dan en la historia de la literatura dramática y del teatro español», en el sentido de la marginación escénica sufrida en los dos últimos siglos por un escritor «unánimemente reputado entre los más importantes de nuestro Parnaso clásico» y con un repertorio bastante amplio (más allá de *Entre bobos anda el juego* y *Del rey abajo, ninguno*, «una tragedia irregular, desequilibrada, tosca en algunos de sus lances», que ni siquiera le pertenece). El punto de inflexión llegaría en 1978, con la puesta en escena de *Abrir el ojo* a cargo de Fernán Gómez para el CDN. Le seguirían otras muchas producciones de esta misma obra («convertida en una seria competidora de *Entre bobos anda juego*») y, sobre todo, el IV centenario del nacimiento de Rojas Zorrilla, que impulsó notablemente su recuperación escénica: *Morir pensando matar*, *No hay amigo para amigo*, la antología *Ventana Rojas* y, cómo no, *Del rey abajo, ninguno* a cargo de la CNTC. La Compañía ha acogido también, en enero de 2014, el montaje de *Los áspides de Cleopatra* a cargo de Guillermo Heras y el Laboratorio América, y tiene previsto para este mismo verano el de *Donde hay agravios no hay celos*, dirigido por Helena Pimenta.

Llamativo es el «gravísimo peligro» que atisba Pedraza en el futuro escénico de Rojas Zorrilla: su amplio repertorio es, en su opinión, «extremadamente irregular», con una serie de obras que plantean interesantes situaciones (trágicas o humorísticas) pero que adolecen de falta de desarrollo adecuado: «La elección de un drama inactual —y en su repertorio hay muchos— no puede sino hacer estéril el esfuerzo creativo y sembrar el recelo y el desconcierto entre el público». Por ello propone, desde una mirada «hacia el patio de butacas y no hacia los anaqueles de las bibliotecas» (consciente de que su punto de vista de filólogo podría no coincidir con el de un director escénico), una recuperación sobre todo de las comedias urbanas de Rojas Zorrilla (*Sin honra no hay amistad*, *Lo que son mujeres*), «ultracalderonianas, perfectas en su mecanismo escénico, pródigas en equívocos y situaciones hilarantes». Incluso en otras (*Obligados y ofendidos*, *El más impropio verdugo*) se podrían rescatar «escenas y lances en que aparece un humor negro y patibulario, esperpéntico y absurdo que sí puede dar una espléndida ocasión a los creadores teatrales de nuestros días». Y reitera su convencimiento de que debe devolverse a la escena la fiesta real

El jardín de Falerina, de Rojas, Coello y Calderón. Menos posibilidades le concede a las tragedias del dramaturgo toledano, quien «tiende a perderse (para el espectador de hoy) en argumentos sofisticados y rocamboleros, en los que el azar (tan eficaz en el universo cómico) aparece como arbitrario capricho que quiebra la emoción dramática».

González Cañal, por su parte, traza un recorrido académico desde 1999 (cuando el Instituto Almagro dedicó a Rojas las XXII Jornadas de Teatro Clásico) hasta la actualidad, para analizar el estado de unos estudios sobre el dramaturgo toledano que ofrecían entonces «un panorama desolador» (falta de ediciones fiables, problemas de atribución) y que, desde luego, han mejorado bastante. Para dar a conocer el corpus dramático de Rojas Zorrilla («un total de 61 obras»), este grupo trabaja desde hace años en la edición crítica de su teatro completo; el proyecto arrancó en 2007 con las primeras cuatro comedias de la *Primera parte* y cuenta ya con cinco tomos, con el sexto (que completa las dos partes publicadas en vida de Rojas) en ciernes. Y aunque hay otras muchas obras susceptibles de ser editadas, G. Cañal apunta que «Rojas es un escritor irregular y en él encontramos verdaderas obras maestras al lado de otras piezas cuya calidad no es tan palpable. [...] Una vez estudiado y depurado este repertorio, estamos en disposición de sacar a la luz aquellas obras que verdaderamente tienen una calidad contrastada y que están a la altura de los grandes poetas dramáticos de su época».

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS dedica su artículo («*Gente de placer en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar*») a ejemplificar los resultados concretos que puede ofrecer una herramienta de la que es responsable, y que en este caso se acerca mucho más al mundo escénico. Se trata del *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los Siglos de Oro*, un proyecto que se encuentra en su fase final y que tiene como objetivo «una recuperación del teatro clásico a través de lo más sólido que nos dejó: sus palabras», concretamente el léxico actoral del Siglo de Oro. Este *Diccionario de la práctica escénica* se configura como una sofisticada base de datos en línea (pronto en soporte físico) que pretende «no sólo ofrecer una información académica competente sino la que pueda interesar a nuevos públicos para ayudarles a comprender lo que era [el teatro áureo] y lo que en él ocurría». Es decir, se apela a «la rapidez, exactitud y multiplicidad del medio electrónico». Se reivindica también, sin embargo, «la lentitud analítica

que asegura los resultados del trabajo científico» en el campo del estudio filológico de textos y palabras teatrales, para evitar caer en uno de los vicios de la investigación actual, «convertida en una inmensa despensa digital de información desjerarquizada».

Elige la profesora Rodríguez Cuadros para el ejemplo que trae a estas páginas precisamente «los nombres dados a aquellos *entretenedores* o *gente de placer*, situados en el tránsito que va del mero oficio ocasional a la plena profesionalización o reconocimiento de un arte»: el bufón (palabra situada «en el ámbito más negativo del histrionismo»), truhán, chocarrero, histrión o farsante, entre otros varios. Más allá de su propia investigación concreta en este *Diccionario*, plantea Rodríguez interesantes apuntes extensibles a otros estudios para superar la venerable erudición decimonónica: 1) «acabar con uno de los mitos de la investigación humanística: el esfuerzo en solitario, que ahora debe virar hacia la autoría múltiple»; 2) «ser capaces de generar un conocimiento más allá de la mecánica textualidad»; 3) «usar el medio que hoy puede asegurar de manera más eficaz el acceso público al saber recopilado».

Todo ello, por ejemplo, puede encontrarse en el artículo de RAMÓN VALDÉS («Otros Lopes ha de haber»), cuyo título evoca aquel verso de Pérez de Montalbán del que ya echara mano el lopismo académico en la cita florentina auspiciada por Maria Grazia Profeti. Y es que cree Valdés, en representación de PROLOPE, que hay tantos Lopes por conocer todavía como obras suyas andan aún pendientes de edición, estudio y escenificación. Este grupo viene trabajando precisamente en la fijación y edición de esas comedias, así como en los estudios sobre el Fénix y el teatro áureo (puesto que «aspira a convertirse en un grupo que no tenga por único objetivo la edición del teatro de Lope, aunque sí lo mantendría como principal»).

Plantea también Valdés la delicada cuestión de «en qué proyectos de adaptación y puesta en escena se deben involucrar proyectos de investigación filológica», al hilo de esa transferencia de conocimiento a la sociedad que se viene exigiendo al ámbito académico y científico: «Podría no ser oportuno colaborar en cualquier tipo de propuesta dramatúrgica, sino preferentemente en aquellas que tengan una actitud de complicidad con el autor y con su texto. Sin embargo, frente a esto también se podría argumentar que es objetivo del grupo de investigación, ante todo, el conocimiento y difusión del patrimonio

teatral de Lope». A continuación desgana interesantes ejemplos de espectáculos de sesgo muy variado: *Las manos blancas no ofenden* (CNTC), *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* (Teatre Kaddish), *Siglo de oro, siglo de ahora* o *En un lugar del Quijote* (ambos de Ron Lalá), incluso algunos montajes surgidos de la colaboración de PROLOPE con la propia CNTC e investigadores de otros grupos (como Elena di Pinto, del GLESOC de la Complutense, para *La cortesía de España*, de la CNTC) o con la compañía Rakatá: *Fuenteovejuna*, *El perro del hortelano* o *El castigo sin venganza*, donde la edición se había concebido como «un nuevo reto científico» con interesantes implicaciones ecdóticas.

Finalmente, aborda Valdés el asunto de la ampliación del canon y el repertorio escénico de Lope de Vega, en el que la situación es de una evidente tendencia a la repetición de un puñado de títulos («*Castigos, Fuenteovejunas, Peribáñez, Perros, Damas*»), con algunas excepciones. Como Teresa Ferrer, también dedica parte de su atención al caso reciente de *Mujeres y criados*, ejemplo de «trasferencia y difusión» de un hallazgo científico y prueba de que «otros Lopes hay»... Además, PROLOPE promueve la puesta en escena de esta obra de la mano de la compañía Rakatá:

Así, cuatrocientos años después (otra casualidad más: quiere la fortuna que la datación de la obra según el análisis métrico apunte a una composición entre los años 1613-1614) la obra volverá a las tablas, para las que fue concebida. Así es cómo se recupera de manera integral para nuestro patrimonio, en el repertorio de lectura, pero también, sin falta, en el de representación la obra.

Por último, desde la Universidad de Valladolid nos habla GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS de los «Planos y planes de un escenario privilegiado para el teatro clásico español». Se trata del portal TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL, alojado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y recientemente presentado. El portal TCE, centrado actualmente en el teatro de los Siglos de Oro, trabaja tanto en el plano de la pura investigación como en el de la puesta en escena.

El punto más fuerte del TCE es en estos momentos su importante Biblioteca de textos dramáticos, con versiones digitales de valiosos manuscritos, ediciones antiguas y ediciones modernas de relevancia filológica, como las clásicas de Hartzenbusch o Menéndez Pelayo o las más actuales del *Canon 60* del TC/12 o de algunos de los proyectos que lo integran (Vélez de Guevara,

Mira de Amescua). El nutrido corpus que alberga ya TCE supera las 3.600 copias disponibles (unas 100.000 páginas en alta resolución, «que en algunos casos mejoran las posibilidades de lectura de los propios originales» o incluyen, cuando se trata de impresos, el reconocimiento óptico de caracteres.

Dedica también el portal TCE un espacio para la puesta en escena, tanto en su contexto histórico como en la actualidad. En el primer caso se trata de los apartados «Espacios de representación» (reconstrucciones virtuales de teatros del Siglo de Oro) y «Comediantes» (enlace a páginas sobre actores, copistas o censores). En cuanto a la «Escena actual», trata esta sección de permitir el acceso a las instituciones y grupos que mantienen vivos a los clásicos en nuestros escenarios: compañías especializadas, festivales, centros documentales, etc.

Entre los planes de futuro de TCE anticipa el profesor Vega la voluntad de desarrollar una base de datos de escritores dramáticos y, sobre todo, de «un complemento ambicioso del TCE: el Corpus Informático del Teatro Áureo (CITA)», que vendrá a superar las aportaciones de herramientas tan veteranas ya como CORDE o TESO, limitadas por el tamaño del corpus seleccionado, la escasez de los dramaturgos representados o los problemas que plantea la transcripción paleográfica de los textos a partir de ediciones poco adecuadas. Así pues, considera Vega (y cumple agradecersele) que «es el momento ya de ofrecer en síntesis las características principales del proyecto CITA», que ofrecerá muchos más textos, de muchos más dramaturgos, mejor editados y con más posibilidades de búsqueda.

Nada mejor, pues, que el anuncio de esta prometedora herramienta para concluir las presentes páginas introductorias a un volumen (*Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*) que pretende actualizar logros, plantear una prospectiva de investigación futura, dar a conocer resultados y sembrar curiosidad y compromiso con los estudios y la escena del teatro áureo.





Colaboraciones

Hallazgos y posibilidades nuevas en la investigación del patrimonio teatral: bases de datos y documentación

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

DICAT es uno de los doce grupos que integran el proyecto TC/12 *Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación* que coordina Joan Oleza¹. El trabajo que lleva a cabo se enmarca dentro de una línea, que iniciamos hace años, y que tiene como objetivo la creación de nuevas herramientas de investigación, a partir del tratamiento crítico de información procedente de documentación teatral, que en el caso de España es muy abundante en relación con otros países de nuestro entorno. Desde la fundación del grupo en 1995 nuestro propósito, más allá de la acumulación de información, fue la utilización de las nuevas herramientas informáticas, y en particular las bases de datos, para el tratamiento, cruce y finalmente presentación del resultado de nuestra investigación. Tras años de trabajo publicamos el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, un instrumento que ha brindado

¹ El grupo DICAT se conformó bajo mi dirección a partir de un núcleo inicial de investigadores en 1995 y, como es lógico, a lo largo de tantos años ha sufrido variaciones en su composición. Sobre nuestro trabajo puede verse la página: <http://dicat.uv.es> En el momento actual el grupo lo constituyen Josefa Badía Herrera, Alejandro García Reidy, Jonathan Thacker, Debora Vaccari, Elizabeth Wrigth, Enrico Di Pastena, Diego Simini, Lola González, Hélène Trope y los becarios en formación Puri García Mascarell, Irina Ionescu, Rosa Durá y Nàdia Revenga. Nuestra investigación se beneficia de la financiación del MINECO, con fondos FEDER (ref. FFI2011-23549; CDS2009-00033). Desde 2010 nuestro grupo se integra dentro del proyecto TC/12. Sobre este último, véase la dirección: <http://tc12.uv.es/>

a los investigadores una herramienta muy útil para su propio trabajo, que permite establecer múltiples relaciones entre los datos allí reunidos, abriendo posibilidades que la información dispersa mantenía ocultas o silenciadas². Para un lector menos especializado señalaré que resulta frecuente que entre los manuscritos teatrales conservados, especialmente en aquellos que fueron empleados por las compañías de actores para su representación, exista información relacionada con repartos de actores o licencias de representación. La reunión de la información contrastada, analizada y organizada por nosotros en una base de datos como es DICAT permite al investigador localizar nombres en una rápida consulta, perseguir trayectorias de actores y compañías y elaborar hipótesis de trabajo sólidas sobre el recorrido de algunos manuscritos. Al mismo tiempo la productividad de esta herramienta se multiplica por la posibilidad de interrelacionar los resultados obtenidos con los conseguidos por otros grupos que se han incorporado al trabajo sobre documentación teatral utilizando también las herramientas informáticas con una metodología similar. Es el caso de *Manos Teatrales*, un proyecto dirigido por Margaret R. Greer que consiste en la creación de una base de datos en la que se catalogan manuscritos del teatro clásico español, y que incluye la descripción de las características caligráficas que permiten identificar la mano del dramaturgo o copista que escribió el manuscrito. En ocasiones estos manuscritos carecen de datación, o no es posible, tras el análisis de la caligrafía, descubrir la identidad del copista, pero, sin embargo, pueden contener repartos o nombres de actores, información que, cruzada con la proporcionada en DICAT, puede ayudar a ajustar la fecha para la posesión de un manuscrito por parte de un director de una compañía de actores, o incluso ayudar a apuntalar una hipótesis sobre la identidad del copista, como se puede comprobar en la nota de la entrada de la base de datos *Manos Teatrales* correspondiente al manuscrito

² FERRER VALLS (dir.) et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008. En DVD. Aunque aquí me centraré en la actividad investigadora del grupo, apuntaré que una de nuestras preocupaciones ha sido también acercar a la comunidad educativa herramientas que ayuden a la difusión de nuestro patrimonio teatral. Por ello y teniendo en cuenta un público más amplio, ya en el momento de publicar el DVD de la base de datos DICAT, incluimos en él un archivo titulado *La práctica escénica en imágenes*, basado en la muestra organizada de imágenes o vídeos relacionados con los espacios teatrales fundamentales en que se desarrollaba ese teatro. Ahora hemos incorporado a la página web del grupo [<http://dicat.uv.es/>] el video *El teatro en sus documentos*, dentro de la Galería Multimedia, en donde también se encuentran alojados vídeos tutoriales que guían en el uso de la base de datos DICAT, y hemos creado el apartado Te@doc, en donde se ofrece un material multimedia, que quiere servir de apoyo al docente y al estudiante de teatro clásico.

de *A un tiempo rey y vasallo*, que se conserva en la BNE, signatura ms. 16.985³. En la base de datos DICAT aparecen también digitalizadas unas 500 firmas de actores que en ocasiones han ayudado asimismo a identificar firmas presentes en algún manuscrito, como es el caso de la firma de Lorenzo de Prado, incluida en el manuscrito de *Guardar y guardarse* (BNE, signatura ms. 16.627)⁴, o han permitido relacionar un manuscrito como el del auto *La locura por la honra* de Lope de Vega (BNE, signatura ms. 15.302) con una posible fecha de representación⁵. Así, la existencia de DICAT ha facilitado la posibilidad de descifrar en *Manos Teatrales* nombres de actores contenidos en los elencos de más de un centenar de manuscritos y localizar noticias de representación derivadas de información presente en ellos para relacionarlas con una compañía o un autor⁶. Hay que mencionar también, en relación con los grupos de investigación que trabajan sobre documentación teatral con una metodología afín, el dirigido por Héctor Urzáiz, que tiene como objetivo la creación de la base de datos CLEMIT, en donde se reúnen censuras y licencias de representación contenidas en manuscritos e impresos teatrales de los siglos XVI y XVII⁷.

En estos momentos, el grupo DICAT lleva a cabo el proyecto *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, que tiene como objetivo la creación de un calendario de representaciones en España desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVII, así como el establecimiento de posibles atribuciones de autoría de los títulos mencionados en los documentos. Nuestro propio trabajo se beneficia de la existencia de bases de datos como *Manos Teatrales* o CLEMIT, que nos permiten completar información sobre licencias de representación y datos contenidos en manuscritos

³ La nota indica: «Según se deduce de las noticias contenidas en DICAT, es probable que este manuscrito perteneciera a la compañía de Pedro Ascanio, que representó en Valencia entre julio y octubre de 1644, y en Zaragoza en enero de 1645, donde se concedió la licencia de representación presente en el manuscrito, y en la que estuvo trabajando el actor Antonio Mejía entre 1644 y 1646». *Manos Teatrales* [<http://manosteatrales.org>], consulta de 29/1/2014.

⁴ *Manos Teatrales*, consulta de 29/1/2014.

⁵ «Así parece posible que [Lázaro] Pérez sacó esta copia para aquella ocasión», *Manos Teatrales*, consulta 29/1/2014. La ocasión a la que se refiere es la representación del auto en el Corpus de Murcia de 1628, documentada en DICAT.

⁶ Balance de información que me facilita la directora del proyecto Margaret R. Greer. Véase la reseña sobre DICAT de la propia Margaret R. GREER, en *Bulletin of the Comediantes*, 62, n. 2 (2010), pp. 137-140, con reflexiones sobre la utilidad de la base de datos.

⁷ Consultable en la dirección <http://buscador.clemit.es/>

a la hora de elaborar nuestros propios registros. La base de datos CATCOM, de la que ya se pueden consultar en línea los primeros resultados⁸, será una herramienta de investigación muy útil en la realización de las ediciones y estudios de textos dramáticos, puesto que puede permitir a los investigadores obtener información de relevancia para establecer la fecha de composición de una obra, o valorar el éxito que alcanzó en su época, analizando los circuitos de representación y las compañías que la llevaron en su repertorio. La fijación de un calendario de representación servirá de base para abordar, con datos estadísticos, el análisis sobre el éxito de la representación de obras de determinados autores, o sobre los géneros de mayor éxito en relación con el espacio en el que se representaban. Respecto a la problemática de la atribución de autoría de las obras, la base de datos no solo ofrecerá al investigador una información detallada y precisa sobre las posibles atribuciones de los títulos que aparezcan mencionados en la documentación de la época, sino que facilitará un estado de la cuestión sobre las atribuciones de cada una de las obras, deslindando las auténticas de las probables o de las erróneas, y relacionando el título tal como aparece mencionado en la documentación de la época, con los títulos por los que se conoce la obra en los testimonios impresos y manuscritos conservados de la misma, si fuera el caso⁹.

Más allá de la utilidad que le podrán dar los investigadores a esta base de datos cuando se vea completada su publicación, la reunión, ordenación y filtrado crítico de datos y el trabajo que llevamos a cabo para intentar establecer la fiabilidad de la atribución de un título o su identificación con otro u otros títulos, nos permite establecer asociaciones de datos y descubrir acontecimientos que la fragmentación y dispersión de información no dejaba ver. Pondré algunos ejemplos entresacados de nuestro propio trabajo que evidencian las posibilidades que abre la organización de esta información. Recientemente se ha dado a conocer la atribución a Lope de Vega por parte de Alejandro García Reidy de una comedia hasta ahora considerada perdida, *Mujeres y criados* que, sin embargo, se hallaba, sin nombre de autor, contenida en un manuscrito de

⁸ Consultable en la dirección <http://catcom.uv.es/>

⁹ Para una descripción más detenida del proyecto y su metodología puede verse la primera parte de mi artículo «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM», *Teapal*, 7 (2013), pp. 173-192. Una presentación más breve ofrezco en «CATCOM: A Database on Performances of Spanish Classical Theater», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 13, nº 4 (2013), pp. 160-163 y en la página web del grupo de investigación, actualizada recientemente <http://dicat.uv.es>

la Biblioteca Nacional (ms. 16.915) catalogado ya por Paz y Melia¹⁰. Como García Reidy señala en su artículo, el trabajo que llevamos a cabo en la base de datos CATCOM ha hecho posible «cotejar una serie de noticias que no se habían relacionado hasta la fecha y, como resultado, rescatar del olvido una comedia de Lope de Vega, titulada *Mujeres y criados*, que diversas fuentes daban por perdida»¹¹. En este caso, la puesta en contacto de una noticia de representación de 1615, que vincula la obra al director de compañía Pedro de Valdés, con una obra del mismo título que Lope citó como propia en la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604), y el posterior cotejo de la caligrafía del manuscrito de la BNE de *Mujeres y criados* con la de Pedro de Valdés, facilitado por la base de datos *Manos Teatrales*, permite que se pueda establecer sólidamente la autoría de Lope sobre el texto conservado en la copia de la Nacional, autoría que, por otro lado, confirma el estudio métrico llevado a cabo por García Reidy en su artículo. Hoy se ha dado la relevancia merecida a este hallazgo. Recuerdo que en 1989, en un congreso celebrado en Valencia en honor del ilustre hispanista John E. Varey, Alberto Blecuá, buen conocedor del teatro de Lope, dio noticia de una comedia manuscrita, *El bien nacido encubierto*, atribuida con cautelas a Lope de Vega y desconocida hasta aquel momento en los repertorios habituales, y al hacerlo señalaba con ironía:

No sé si la obra es de Lope. En realidad poco añadiría al acervo poético del dramaturgo que un texto más fuera suyo o no. Los shakespeareístas moverían cielos y tierra ante una nueva creación del poeta. Nosotros, habituados al quita y pon de cuatrocientas obras de Lope, no nos conmovemos demasiado y recelamos siempre¹².

Parece que algo ha cambiado en veinticinco años, a tenor de la difusión que se ha dado a la noticia. La posibilidad de poner en relación la información

¹⁰ PAZ Y MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, t. I, p. 370, n.º 2.472.

¹¹ El artículo se ha publicado en *Revista de Literatura*, LXXV, n.º 150 (2013), [2014], pp. 417-438. Por otra parte esta atribución se publicó en CATCOM, en la entrada de la obra redactada por el propio García Reidy [http://catcom.uv.es]

¹² «*El bien nacido encubierto*, comedia manuscrita atribuida a Lope de Vega», en M. V. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, 9-11 de mayo de 1989*, Valencia, Universitat de València, 1991, p. 131. La comedia fue editada por Patrizia CAMPANA, «*El bien nacido encubierto*, comedia atribuida a Lope de Vega, edición crítica», *Anuario de Lope de Vega*, I (1995), pp. 291-414.

existente, oscurecida por la abundancia y la dispersión de datos, da resultados como este, que afortunadamente en esta ocasión ha contado con una gran repercusión en los medios de comunicación. No gozan de igual fortuna descubrimientos de las mismas características, pero relacionados con otros dramaturgos menos conocidos entre el gran público, como es el caso de Andrés de Claramonte, a pesar de ser uno de los candidatos a la atribución de una obra que forma parte del canon de nuestro teatro clásico, *La estrella de Sevilla*. El propio García Reidy pudo solventar, al hilo del trabajo que vamos realizando, la atribución a Andrés de Claramonte de una comedia inédita que no se había relacionado hasta ese momento con este dramaturgo. Como el manuscrito de *Mujeres y criados*, el de *San Carlos o las dos columnas de Carlos* se encontraba catalogado en la Biblioteca Nacional (signatura ms. 15621) sin nombre de autor. Curiosamente ambos tienen en común su procedencia, pues ingresaron en los fondos de la Biblioteca Nacional en 1886, procedentes de la Biblioteca de Osuna. La huella de los nombres de los directores de comedias Andrés de la Vega y Bartolomé Romero y una referencia documental a la obra, permitieron, gracias a los datos biográficos reunidos en la base de datos del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* visibilizar la atribución a Claramonte de esta obra sin ningún género de duda, como mostró también García Reidy, y otro rastreo de la misma naturaleza a partir de los datos reunidos en DICAT le permitió conectar el manuscrito de *La esclava del cielo, Santa Engracia*, conservado también en la Biblioteca Nacional (signatura ms. 15.705), sin atribución de autor, con el mismo Claramonte¹³. Así también, en un reciente trabajo Debora Vaccari ha establecido la relación entre ciertas cartas de actores contenidas en una carpeta de la Biblioteca Nacional (signatura ms. 18.637/10) y la trayectoria concreta de esos actores que se brinda en DICAT, para concluir que la obra de Cervantes *El trato de Argel* estuvo en el repertorio de Juan de Limos y se representó entre 1582 y 1584¹⁴.

En alguna ocasión el cruce de datos nos ha servido para reforzar la atribución apuntada por algún estudio reciente. Es el caso de *Don Diego de noche*. Se trata de una obra atribuida tradicionalmente a Francisco de Rojas Zorrilla en los repertorios clásicos y que se publicó a nombre de este dramaturgo

¹³ Remito al artículo de A. GARCÍA REIDY, «Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o las dos columnas de Carlos*», *Criticón*, 102 (2008), pp. 177-193.

¹⁴ D. VACCARI, «Noticias de unos comediantes de finales del siglo XVI y *El trato de Argel* de Cervantes», *Teapal*, 7 (2013), pp. 357-376.

en *Parte VII* de la colección de *Comedias Escogidas* (Madrid, Domingo García y Morrás, 1654). No obstante, Lope de Vega incluyó en su segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618) una obra de este mismo título como propia. Valentín Azcune, en un trabajo publicado en 2008, ha cuestionado la paternidad de Rojas sobre la obra para atribuirla a Lope¹⁵. Azcune se funda en la mención que de una obra así titulada se hace en una noticia de 1628 en la que se incluye *Don Diego de noche* como parte del repertorio del director Jerónimo Almella y se atribuye a Lope de Vega¹⁶. Con la ayuda del estudio de Morley y Bruerton¹⁷ sobre la métrica de las obras del Fénix, Azcune descarta la atribución a Rojas y sitúa la fecha de redacción de la obra en 1615¹⁸. El estudioso no menciona, sin embargo, un documento de 1620, publicado por M. de los Reyes en 1997¹⁹, que se integra entre la información de nuestra base de datos, y que refuerza la atribución a Lope, lo que pone de manifiesto la utilidad que rinde al investigador la reunión y sistematización de datos dispersos. Se trata de un documento de 1620 por el que el director Cristóbal Ortiz vendía una serie de obras de su repertorio a Juan Bautista Almella, a su mujer y a su hermano Jerónimo Almella, entre ellas varias de Lope entre las que figura precisamente *Don Diego de noche*. Como indicamos en la atribución del título en CATCOM, si bien el documento de 1628 incluye algunos errores en lo referente a las atribuciones de las comedias que se mencionan y podría inducir a alguna duda, no ocurre lo mismo con el documento de 1620, que resulta fiable. En 1620, por tanto, Cristóbal Ortiz ya poseía, no sabemos desde qué fecha, esa comedia de Lope, que vendió en agosto a los hermanos Almella. Como 1620 resulta una fecha muy temprana para la composición por parte de Rojas de una comedia como esta (hay que recordar que Rojas nace en 1607), creemos que hay que atribuir definitivamente esta obra a Lope de Vega, como proponía Azcune.

¹⁵ *Dos comedias atribuidas a Lope de Vega: estudio y edición crítica*, Madrid, FUE, 2007.

¹⁶ Este documento fue publicado en su día por MERIMÉE, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris, Edouard Privat-Auguste Picard, 1913, p.175, y de nuevo por ESQUERDO, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», en *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), p. 435, con algunas contradicciones entre ellos.

¹⁷ S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

¹⁸ AZCUNE, ob. cit., pp. 65-71.

¹⁹ «Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)», en Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Nueva York, Peter Lang, 1997, pp. 460-473.

Finalmente MacCurdy llevaba razón al opinar que «aunque esta comedia ha sido impresa varias veces a nombre de Rojas, no parece ser obra suya»²⁰.

Al relacionar en el trabajo que llevamos a cabo en CATCOM las noticias documentadas de representación con las eventuales atribuciones que traen los repertorios bibliográficos y catálogos y los testimonios textuales que se pueden conservar, podemos establecer líneas de investigación que otros estudiosos pueden desarrollar, partiendo del camino que nosotros dejamos apuntado. Me referiré, a modo de ejemplo, a alguna de las entradas que ya han sido publicadas en red para evitar desarrollar pormenorizadamente cada caso, y para ahorrar aquí al lector la mención de la bibliografía de base que nos ha servido para llegar a un estado de la cuestión que deja la puerta abierta a ulteriores indagaciones²¹. Un ejemplo de ello lo constituye *La porfía gana al temor*, una obra atribuida a Gaspar de Ávila en un documento de representación de 1623, y que en los trabajos sobre este autor no se había tenido en cuenta²². No podemos documentar ningún testimonio de la obra, pero existe, sin embargo, una obra que se atribuye a Lope con un título similar *La porfía hasta el temor*, obra que Morley y Bruerton consideran de dudosa autenticidad²³. Dada la similitud del título, ¿podría tratarse de la misma obra mencionada a nombre de Gaspar de Ávila en la noticia de representación? Un estudio de la obra atribuida a Lope en el contexto de la producción conocida de Gaspar de Ávila (sus rasgos estilísticos, métricos...) quizá permita descartar definitivamente la atribución a Lope y adjudicarla a Gaspar de Ávila. Otro caso de este tipo lo constituye la obra *Del sepulcro a la corona*, de Antonio de la Cueva, cuya única representación documentada data de 1698 y que, según establecemos en la entrada correspondiente, podría estar relacionada con el manuscrito inédito conservado en la Biblioteca Nacional, signatura ms. 15.002, de una obra de este título, sin atribución de autor. En ocasiones discutimos posibilidades apuntadas por la crítica que los datos reunidos en la documentación obligan a cuestionar, sin que se pueda resolver su

²⁰ Francisco de Rojas Zorrilla. *Bibliografía crítica*, New York, Twayne Publishers, 1968, p. 14.

²¹ Los datos que en adelante sintetizo se pueden consultar en línea, en las entradas correspondientes de CATCOM [<http://catcom.uv.es/>], con mención a los investigadores que han participado en la confección de cada registro.

²² Así no se menciona en el que de manera más amplia ha abordado su figura: Gaspar de ÁVILA, *Comedias*, edición, prólogo y notas de M.^a del Carmen Hernández Valcárcel, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

²³ S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON, *ob. cit.*, pp. 533-534.

problemática, a falta de un estudio de la cuestión que planteamos, como sucede con la obra *Cada loco con su tema*, de Antonio Hurtado de Mendoza, cuya fecha de representación respecto a la de su redacción resulta controvertida, por las razones que en la entrada correspondiente señalamos. Algo parecido ocurre con el manuscrito conservado (aunque solo se trate de la primera jornada) en la British Library (ms. Add. 33.482) de una obra titulada *La dama alférez*, que algunos críticos han puesto en relación con *La monja alférez* de Montalbán, relación que descartamos en la entrada correspondiente a esta obra, planteando la posibilidad, que solo un estudio específico podrá demostrar, de que *La dama alférez* fuese la obra de este título que en 1601 el director Mateo de Salcedo vendió al también director Andrés de Heredia.

La identificación de títulos resulta en nuestro proyecto una tarea de investigación por sí misma, dada la frecuencia con la que una misma obra dramática es citada por segundos títulos o por títulos parciales que incluyen alguna variante. Solo apuntaré que un primer vaciado de títulos en nuestra base de datos arrojó una cifra que superaba con generosidad los 4.000 títulos. Era evidente que no todos se correspondían con diferentes obras dramáticas. El trabajo que hemos ido realizando de clarificación e identificación de unos con otros ha hecho que en el momento actual contemos con una cifra provisional que se ha reducido a 2.600 obras teatrales citadas en la documentación de la época. Me referiré, como ejemplo de este tipo de casos, a la obra de Lope mencionada en la documentación como *El último godo o la destrucción de España*, que se publicó en la *Parte VIII* (Madrid, Alonso Martín, 1617) de las comedias de Lope con el título de *El postrer godo*, y en la *Parte XXV perfeta y verdadera* (Zaragoza, viuda de Pedro Verges, 1647) por el título de *El último godo*, y que es probablemente la misma obra que cita Lope ya en la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604) por el título de *La perdición de España*. Un caso similar es el del auto *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán, representado en Lima en el Corpus de 1629 bajo el título *El cerco de Cádiz*. Las noticias reunidas en nuestra base de datos, relacionadas a su vez con información procedente del manuscrito, conservado en la biblioteca Lázaro Galdiano (signatura MC 6-10), me han permitido establecer que este auto debió ser estrenado en Sevilla, en el Corpus de 1626, bien por la compañía de Roque de Figueroa o por la de José de Salazar²⁴. Del mismo modo hemos podido

²⁴ «El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán», *Studia Aurea*, 6 (2102), pp. 99-116.

establecer que la obra titulada *La galeota del duque de Medina*, que se comprometió a estrenar en Lima la compañía de Antonio de Morales en la temporada de 1623-1624 sería *La galeota reforzada*, también conocida como *La galeota del conde de Niebla*, de Francisco López de Zárate, lo que permite fijar con seguridad un término *ante quem* para la composición de la comedia. Otro ejemplo de conexión entre un título y un manuscrito, es el que podemos establecer entre el fragmento de una comedia de tema bíblico conservado en la Real Biblioteca (ms. II-462, ff. 83r-85v), que trata de la figura de Lázaro, y un reparto de actores que se encuentra en una carpeta de la BNE (ms. 14.612/8), con la comedia titulada *La resurrección de Lázaro* mencionada por Agustín de Rojas Villandrando en *El viaje entretenido*²⁵.

El contraste de la información con la que trabajamos ayuda a visibilizar problemas para los que a veces tan solo podemos ofrecer hipótesis de solución. Es el caso de *Amor, honor y poder*, atribuida a Calderón, y publicada en la *Parte Segunda* de sus comedias (Madrid, María de Quiñones, 1637). Una obra de este título, tradicionalmente identificada por la crítica con la de Calderón, fue representada por la compañía de Juan Acacio como particular ante el rey en 1623. Este mismo director la llevaba todavía en su repertorio en Valencia en 1627. La obra de Calderón se conoce también por el segundo título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, segundo título que se justifica a partir de algunos versos que aparecen al final del primer acto. Con este segundo título se publicó a nombre de Lope en la *Parte veintitrés* de la colección de *Diferentes autores* (Valencia, M. Sorolla-L. Velasco, 1629). Y se volvió a publicar, con su título alternativo y a nombre de Lope, en la *Parte Veintiocho* de la colección de *Diferentes autores* (Huesca, Pedro Blusón, 1634) y en varias sueltas, indistintamente a nombre de Lope y de Calderón. En cualquier caso, no hay duda, como digo, sobre la atribución del texto conservado a Calderón. Sin embargo, al reunir noticias de representación en nuestra base de datos recogemos dos noticias más relativas a una obra titulada precisamente *La industria contra el poder* que pertenecía al repertorio de comedias de Cristóbal Ortiz y que este vendió como obra de Lope en agosto de 1620 a Juan Bautista Almella, a su mujer Manuela Enríquez y a su hermano Juan Jerónimo Almella²⁶.

²⁵ Más detalles en el apartado de atribución de esta entrada en CATCOM, redactado por Josefa Badía Herrera.

²⁶ Las noticias proceden respectivamente de Reyes Peña, art. cit., pp. 462-464, y Merimée, ob. cit., p. 175, y Esquerdo, art. cit., p. 435.

La segunda noticia que recogemos es de 1628 y gracias a ella sabemos que *La industria contra el poder* continuaba, como obra de Lope, en el repertorio de Juan Jerónimo Almella (su hermano había muerto en 1624). Puesto que no parece que la obra comprada por los hermanos Almella en 1620 a Cristóbal Ortiz y que todavía estaba en poder de Juan Jerónimo en 1628 fuera la misma que la obra de Calderón representada en 1623 en palacio, apuntamos como hipótesis la posibilidad de que Lope escribiera una obra, *La industria contra el poder*, hoy perdida, anterior a la de Calderón, lo que justificaría la publicación de la obra de Calderón a nombre de Lope a partir del segundo título, el de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*.

Si hasta ahora me he referido a las posibilidades que abre la base de datos a la investigación en relación con obras concretas, también hay que tener en cuenta que el tratamiento que se ha dado a la información brinda la posibilidad de llevar a cabo estudios de mayor amplitud sobre un conjunto de obras y dar respuesta a temas relacionados con la difusión del teatro en su propia época. Esto se hace posible gracias a la marcación de la información que se lleva a cabo en cada registro, señalando no solo la fecha de representación de una obra, sino ciertas categorías básicas que permiten discriminar por género (comedia, auto, pieza breve), lugar de representación (Valencia, Madrid...), espacio (corral, palacio, corte, calle, otros), o director de la compañía que la llevó a escena. Por otro lado, la marcación realizada en relación con la atribución de una obra permite buscar en el conjunto cuáles de ellas se han atribuido a un determinado dramaturgo y el grado de fiabilidad de esa atribución, y encontrar al momento qué relación guarda una variante determinada de un título o un segundo título con otro que se establece como principal, visibilizando la historia de su transmisión a partir de diferentes repertorios y fuentes documentales. Esto hace posible que el investigador pueda encontrar una respuesta inmediata que le ayude en su propia indagación, seleccionando en el buscador por cualquiera de los campos que contienen esta información o realizando combinaciones entre varios de ellos. Por ejemplo, se podría interrogar a la base de datos para saber cuántas y qué obras fueron representadas en palacio en un determinado periodo de tiempo, y cuántas de ellas fueron representaciones particulares ante el rey o algún miembro de la familia real y cuántas fueron fiestas de corte. Se puede también interrogar, por ejemplo, sobre representaciones de obras en ciudades concretas (Valladolid), en periodos concretos (1670-1690) y dentro de un ámbito concreto (corral), lo que permite ver en ocasiones la reiteración de determinados títulos y sacar conclusiones respecto al éxito obtenido por una obra entre el público de una ciudad determinada. Es obvio que, como en una operación arqueológica, las respuestas que podemos obtener son fragmentarias y dependen del número de datos que se han preservado, algo inherente a cualquier forma de investigación que indague

sobre el pasado. Pero los resultados obtenidos ayudan a elaborar más adecuadamente nuestras hipótesis de trabajo sobre el patrimonio teatral, en la medida que incluyen, si no todos, la mayor parte de los datos hoy conocidos. Es obvio por otro lado que, en tanto el proyecto no esté prácticamente finalizado, los resultados que se pueden conseguir de estas búsquedas pueden verse matizados posteriormente con la aportación de nuevos datos. Pero ya hemos podido realizar algún trabajo que puede servir de muestra de la utilidad de esta herramienta para responder a cuestiones que atañen a nuestro patrimonio teatral clásico y a sus dramaturgos. Pondré algún ejemplo de este uso basado en mi propia experiencia. Uno de los temas que me ha interesado recientemente, en razón de mi propia investigación, es la producción de Lope vinculada a la corte durante el último periodo de su vida, el que se desarrolla bajo el reinado de Felipe IV. Dentro de este periodo Lope escribió para palacio varias de sus obras con motivo de alguna fiesta de corte, pero también durante este tiempo se representaron obras suyas como particulares ante los reyes, obras que eran las mismas que se podían ver en los corrales, representadas por las mismas compañías, pero en privado. En este caso me interesaba saber si, a tenor de los datos conocidos, la recepción de las obras de Lope en palacio disminuyó durante esa última etapa de su vida, una etapa que coincide con el ascenso al trono de Felipe IV en 1621 y la muerte del poeta en 1635, y que está marcada por el progresivo desánimo del dramaturgo respecto a sus expectativas de reconocimiento en la corte de Felipe IV y por el sentimiento de que otros poetas tenían más éxito o eran mejor recompensados por sus servicios en palacio, convertido en una obsesión que puso de manifiesto durante esos años en múltiples ocasiones y por diversas vías, especialmente la literaria. En este caso, a partir de los datos reunidos en CATCOM, pude cuantificar la proporción de obras conocidas de Lope representadas en la corte de Felipe IV, entre 1621 y 1635, en relación con las de otros autores, y obtener una imagen del éxito del dramaturgo en la última parte de su vida que me permitió establecer que durante ese periodo las obras del Fénix continuaban representándose no solo en los corrales, sino que eran apreciadas como particulares en palacio de un modo significativo, al mismo tiempo que recibía encargos para algunas fiestas de corte, es decir, sus obras seguían teniendo una importante demanda en relación con las de otros autores, a pesar de la falta de favor del rey y de su entorno, verdadera o exagerada, que tanto disgustaba a Lope²⁷.

²⁷ Véase mi artículo «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM», *Teapal*, 7 (2013), pp. 173-192.

Otro ejemplo de aprovechamiento de la base de datos en un sentido más amplio se pone de manifiesto en un trabajo realizado por Purificación García Mascarell, que parte del análisis de las comedias de Calderón y Lope más representadas durante el siglo XX para contrastar su éxito escénico con el que tuvieron esos mismos títulos en su propia época a través de los datos que ofrece la base de datos CATCOM. Con todas las cautelas que la conclusión merece, dada la cantidad de información perdida, este estudio comparativo da indicios sobre las variaciones del canon escénico de una época a otra y permite reflexiones concretas sobre su evolución a lo largo del tiempo²⁸.

Para finalizar quería recordar de nuevo unas palabras de Alberto Blecuá referidas a los particulares modos de difusión del teatro en la España del Siglo de Oro y a la abundancia de la producción dramática conservada: «Por la selva dramática del Siglo de Oro no resulta fácil moverse sin guías expertos y numerosos. Con frecuencia un texto en apariencia inédito y atribuido a un determinado ingenio, aparece copiado o editado con distinto título a nombre de otro»²⁹. Aunque sigamos afrontando casos que continuarán siendo irresolubles, en los próximos años la construcción de grandes instrumentos de investigación basados en las nuevas tecnologías informáticas abrirá nuevas perspectivas en el estudio del teatro clásico, nos ayudará a conocer y analizar mejor nuestro patrimonio teatral y quizá nos depare todavía algún hallazgo inesperado. En la era de la información el saber se hace más productivo en la medida en que es reactivado por las nuevas tecnologías, pero para ello es necesario que organicemos la información y la encajemos dentro de esos nuevos lenguajes. Un instrumento básico para hacerlo son las grandes bases de datos, en donde ese conocimiento puede ser compilado y preparado para la interconexión entre sus diversas parcelas, y convertido en más asequible para quien esté interesado y capacitado para usarlo.

²⁸ «El canon escénico del teatro clásico español», *Teapal*, 7 (2013), pp. 305-317. En este mismo número de la revista N. REVENGA publica un artículo titulado «Mapas y líneas del tiempo: propuestas de visualización de la información contenida en la base de datos CATCOM», pp. 87-104, en el que, a partir de una muestra de registros de la base de datos, plantea un interesante proyecto de presentación de la información extraída del calendario para su posterior visualización por medio de la aplicación *Simile-Exhibit* sobre mapas y líneas del tiempo.

²⁹ BLECUA, «*El bien nacido encubierto...*», art. cit., p. 119.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA, Gaspar de, *Comedias*, edición, prólogo y notas de M.^a del Carmen Hernández Valcárcel, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- AZCUNE, Valentín, *Dos comedias atribuidas a Lope de Vega: estudio y edición crítica*, Madrid, FUE, 2007.
- BLECUA, Alberto, «*El bien nacido encubierto*, comedia manuscrita atribuida a Lope de Vega», en M. V. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Actas del Congreso Internacional sobre teatro y páticas escénicas en los siglos XVI y XVII, 9-11 de mayo de 1989, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 119-132.
- CAMPANA, Patrizia, «*El bien nacido encubierto*, comedia atribuida a Lope de Vega, edición crítica», *Anuario de Lope de Vega*, I (1995), pp. 291-414.
- ESQUERDO, Vicenta, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», en *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), pp. 429-530.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), Josefa Badía Herrera, Alejandro García Reidy *et al.*, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008. Base de Datos en DVD.
- , (dir. *et al.*), *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* [<http://catcom.uv.es/>].
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM», *Teapal*, 7 (2013), pp. 173-192
- , «CATCOM: A Database on Performances of Spanish Classical Theater», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 13, n° 4 (2013), 160-163.
- , «El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán», *Studia Aurea*, 6 (2102), pp. 99-116.
- GARCÍA MASCARELL, Purificación, «El canon escénico del teatro clásico español», *Teapal*, 7 (2013), pp. 305-317.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o las dos columnas de Carlos*», *Criticón*, 102 (2008), pp. 177-193.
- , «*La esclava del cielo, Santa Engracia*, una comedia olvidada de Andrés de Claramonte», *Studia Aurea. Revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3 (2009), pp. 1-26.
- , «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 75, n° 150 (2013), [2014], pp. 417-438.
- GREER, Margaret R., Reseña de DICAT, *Bulletin of the Comediantes*, 62, n. 2, 2010, pp. 137-140.
- , (dir. *et al.*), *Manos Teatrales. Base de datos de manuscritos teatrales* [<http://manosteatrales.org/>].

- MACCURDY, Raymond, *Francisco de Rojas Zorrilla. Bibliografía crítica*, New York, Twayne Publishers, 1968.
- MERIMÉE, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris, Edouard Privat-Auguste Picard, 1913.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, tomo I (segunda edición revisada por Julián Paz Espeso).
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)», en Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Nueva York, Peter Lang, 1997, pp. 460-473.
- REVENGA GARCÍA, Nadia, «Mapas y líneas del tiempo: propuestas de visualización de la información contenida en la base de datos CATCOM», *Teapal*, 7 (2013), pp. 87-104.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (dir. et al.), *CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales* [<http://buscador.clemit.es/>].
- VACCARI, Debora, «Noticias de unos comediantes de finales del siglo XVI y *El trato de Argel* de Cervantes», *Teapal*, 7 (2013), pp. 357-376.

