




ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL
DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

INVESTIGACIONES SOBRE LA TRANSMISIÓN,
RECEPCIÓN Y TRADICIÓN CULTURAL DE
LA DAMA BOBA:
DEL MANUSCRITO AUTÓGRAFO A LA ERA DIGITAL



PRESENTADA POR: CELIO HERNÁNDEZ TORNERO

DIRIGIDA POR:

DR. RAMÓN VALDÉS GÁZQUEZ
DPTO. FILOLOGÍA ESPAÑOLA (UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA)

DRA. M^a LUZ MANDINGORRA LLAVATA
DPTO. H^a MEDIEVAL Y CIENCIAS Y TÉCNICAS HISTORIOGRÁFICAS (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

DR. ENRIQUE VIDAL RUIZ
DPTO. SISTEMAS INFORMÁTICOS Y COMPUTACIONALES (UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA)

1 DE ENERO DE 2022
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

Agradecimientos

La tesis que aquí se presenta ha sido financiada gracias a una de las «Ayudas para Contratos Predoctorales para la formación de Doctores 2016» (BES-2016-077565) del Ministerio de Economía y Competitividad y durante el desarrollo de los proyectos «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P y PGC2018-094395-B-I00) del grupo de investigación PROLOPE, cuyos miembros merecen todo mi agradecimiento.

Este trabajo no hubiera sido posible sin mis tres directores: el Dr. Enrique Vidal Ruiz, que me animó a iniciar esta aventura predoctoral; la Dra. M^a Luz Mandingorra Llavata, que desde el primer momento siempre supo guiarme pacientemente y ayudarme a recuperar la perspectiva histórica en momentos de evasión, y al Dr. Ramón Valdés Gázquez, que supo empujar los límites de la investigación a lugares inimaginables y que se ha mantenido firme y atento hasta el final; de no haber sido por su gran esfuerzo esta tesis no hubiera visto la luz y, por tanto, también les pertenece. Asimismo, debo reconocer a la coordinadora del programa de doctorado la Dra. Cristina Buenafuentes de la Mata el haberme asistido en todas las cuestiones administrativas requeridas.

También debo expresar mi gratitud a la Dra. Lillian Manzor y aquellos miembros de la University of Miami que durante mi estancia, y posteriormente, me ayudaron con algo que me quedaba tan lejos como el desarrollo web y la organización de un archivo digital.

No puede ser olvidada tampoco la colaboración con todo el grupo PRHLT de la Universitat Politècnica de València. Fue en mi trabajo junto a ellos donde descubrí nuevas formas de trabajar y una gran cantidad de posibilidades, sin cada una de estas personas no hubiera pasado nunca de historiador a «historiador digital».

Se debe reconocer la labor del personal de las distintas instituciones que me han atendido maravillosamente y me han provisto de los materiales necesarios para esta investigación, con especial mención a Begoña Álvarez del Institut del Teatre de Barcelona, a Paz Delgado de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y a Celia Martínez de la Fundación Juan March.

Debo agradecer a aquellas personas que me han ayudado en esta larga etapa y han propiciado que este trabajo pueda ver la luz, especialmente a Alejandra Macián Fuster —con la que he tenido el gusto de poder trabajar— y a David Blaya Calvo —cuyo apoyo ha sido inestimable—, que me han asistido siempre que han podido, pero sin olvidar a David Merino, a Ellen Barnes, a Mireia Fuentes Climent ni a Isabel Martí Piera y su ojo crítico que tanto me ha ayudado. A mi familia catalana que me acogió como a un hijo o un hermano más y me hicieron sentir como en casa.

Por último, pero no menos importante, a mis amigas y familia allegada; pero sobre todo a mis padres y a mis hermanas que han dado todo lo que han podido y más para que yo pueda llegar hasta aquí.

Índice de contenidos

Agradecimientos	1
Resumen	9
Abstract	11
1. Introducción	13
1.1. Presentación	13
1.2. Objetivos	18
1.3. Planteamientos teóricos y metodología.....	21
1.4. Estructura	26
BLOQUE I.....	33
2. Humanidades digitales: una aproximación.....	34
2.1. El nacimiento de una denominación	34
2.2. Los problemas de una definición.....	36
2.3. Manifiesto por unas Humanidades Digitales: ¿una forma de definición?.....	39
2.4. Sentando unas bases: filosofías y características	42
2.5. Sobre el carácter revolucionario de las Humanidades Digitales y algunos antecedentes	47
2.6. Evolución en las Humanidades Digitales	55
2.7. Un panorama actual.....	58
3. Un estado de la cuestión sobre el Teatro del Siglo de Oro y su investigación en la era digital.....	70
3.1. Sobre las obras y sus creadores: los dramaturgos y las ediciones digitales	75
3.2. Sobre las bases de datos y algunas líneas de investigación del teatro aurisecular	87
3.2.1. <i>La profesionalización del teatro: autores de comedias, actores, compañías y otros trabajadores</i>	88
3.2.2. <i>Las puestas en escena: la representación, sus elementos y la música</i>	90
3.2.3. <i>El control político y religioso: las censuras</i>	92
3.2.4. <i>Una federación de bases de datos: ASODAT</i>	92
3.2.5. <i>Otras bases de datos</i>	94
3.3. Sobre los lugares de representación, su explotación y la recepción: las reconstrucciones virtuales	96
3.4. Otras tecnologías y herramientas digitales para la investigación del teatro del Siglo de Oro	100
3.4.1. <i>Datos enlazados y ontologías</i>	100
3.4.2. <i>Las teorías de grafos y análisis de redes</i>	103

3.4.3.	<i>Estilometría</i>	103
3.4.4.	<i>Fotografía hiperespectral</i>	105
3.4.5.	<i>Reconocimiento de Texto Manuscrito</i>	106
BLOQUE II.....		109
4.	La aplicación de RTM para el estudio de Lope, el teatro del Siglo de Oro y <i>La dama boba</i>	110
4.1.	Reconocimiento de Texto Manuscrito	111
4.2.	El sistema de transcripción asistida para manuscritos.....	113
4.3.	La indexación y búsqueda de palabras clave en imágenes no transcritas	114
4.4.	El caso de Lope y el teatro del Siglo de Oro	117
4.5.	Potenciales aplicaciones por desarrollar.....	122
4.5.1.	<i>Reconocimiento de amanuense y de datación</i>	122
4.5.2.	<i>Cotejo semiautomático de imágenes</i>	125
5.	Un estudio sobre TSO para la mejora de su <i>ground-truth</i>	127
5.1.	Identificación de autorías y manos	127
5.2.	Contabilización de abreviaturas	129
5.3.	Creación de nuevo GT.....	132
BLOQUE III.....		133
6.	El inicio del viaje: <i>La dama boba</i> en los siglos XVII y XVIII.....	134
6.1.	Argumento.....	137
6.2.	Sobre <i>La dama boba</i>	140
6.3.	El manuscrito original y su composición	143
6.4.	Las representaciones iniciales por la compañía de Pedro de Valdés y Jerónima de Burgos	146
6.5.	Una primera copia manuscrita y el «memorió» Luis Remírez de Arellano	154
6.6.	Las publicaciones en la <i>Parte novena</i> de comedias	165
6.7.	La difusión a través de <i>sueñas</i> en los siglos XVII y XVIII.....	177
6.8.	Una copia en una colección Real. El manuscrito de Parma	189
7.	El siglo XIX: la refundición y la vuelta a las tablas	195
7.1.	Los manuscritos.....	197
7.1.1.	<i>Manuscrito BH-A</i>	197
7.1.2.	<i>Manuscrito BH-B</i>	200
7.1.3.	<i>Manuscrito MP</i>	201
7.1.4.	<i>Manuscrito IT</i>	202
7.2.	Principales diferencias en el texto respecto al de Lope.....	204

7.2.1.	<i>Escenas</i>	207
7.2.2.	<i>El acercamiento a las tres unidades clásicas</i>	211
7.2.3.	<i>Temas</i>	213
7.2.4.	<i>Lenguaje y estilo</i>	218
7.3.	Las claves de su pervivencia.....	219
7.3.1.	<i>La ausencia de derechos de propiedad intelectual de la refundición</i>	220
7.3.2.	<i>La recepción de las refundiciones</i>	223
7.3.3.	<i>Teatros y espectadores en el siglo XIX</i>	225
7.3.4.	<i>Los espectáculos teatrales y tipos de función</i>	232
7.3.5.	<i>Las actrices y las compañías</i>	245
7.4.	Evolución de las representaciones.....	254
7.5.	Las representaciones halladas en la documentación	261
7.6.	La difusión impresa: las ediciones impresas en el siglo XIX.....	273
7.7.	Reflexiones sobre la evolución de la obra en el siglo XIX	285
8.	El periodo entre siglos: María Guerrero como <i>La niña boba</i>	290
8.1.	El encumbramiento de la actriz como protagonista de la obra.....	291
8.2.	El fenómeno sociocultural de la imagen de María Guerrero en <i>La niña boba</i>	299
9.	<i>La dama boba</i> en los siglos XX y XXI	317
9.1.	Puestas en escena en el siglo XX hasta 1936.....	317
9.2.	La versión de Federico García Lorca y sus puestas en escena	340
9.3.	Las otras <i>damas bobas</i> del Tricentenario de Lope	352
9.4.	<i>La dama boba</i> en escena durante la Guerra Civil y el primer Franquismo	354
9.5.	Las representaciones teatrales desde mediados del siglo XX hasta la actualidad en España	364
9.6.	Ediciones desde inicios del XX hasta la actualidad	371
9.7.	La tradición textual <i>dama boba</i> en la era digital	383
9.8.	Las versiones líricas de <i>La dama boba</i>	388
9.8.1.	<i>Una zarzuela frustrada de La dama boba</i>	388
9.8.2.	<i>La ópera de Wolf-Ferrari</i>	391
9.9.	Las adaptaciones audiovisuales de <i>La dama boba</i>	396
9.9.1.	<i>Radio</i>	397
9.9.2.	<i>Televisión</i>	400
9.9.3.	<i>La versión cinematográfica</i>	407
9.9.4.	<i>Una propuesta audiovisual en internet</i>	412
9.10.	<i>La dama boba</i> para niños y jóvenes	414
9.10.1.	Historias de Lope de Vega de <i>M^a Luz Morales. Barcelona: Araluce</i>	415

9.10.2.	<i>Las representaciones del alumnado durante la II República</i>	419
9.10.3.	<i>El videojuego</i>	421
9.10.4.	<i>La labor de las compañías profesionales en el siglo XXI</i>	426
BLOQUE IV		431
10.	La creación de un portal digital.....	433
10.1.	La edición de un archivo crítico digital: primeros pasos.....	434
10.2.	Minimal Computing: Wax.	436
10.3.	La creación de metadatos en Dublin Core.....	437
11.	Conclusiones	442
11.	Conclusions	457
Apéndice: Notas sobre las representaciones de tradición solisiana en el siglo XIX		472
Fuentes		536
Bibliografía		543
Recursos web		579

Enlace al portal web «*La dama boba*: archivo crítico digital de una tradición cultural»:

<<https://celioht.github.io/damaboba/>>

Resumen

No hace falta decir que *La dama boba* es una de las comedias más conocidas de Lope de Vega y, por este motivo, su estudio y el de su tradición textual ha despertado un especial interés en el ámbito de la Filología. Sin embargo, cabe preguntarse cómo ha sido su influencia cultural a lo largo del tiempo hasta llegar a la concepción y al valor de gran obra que tenemos en la actualidad.

Desde la composición del manuscrito original hasta su adaptación a diversos formatos de índole digital, esta comedia ha sido transformada a través de múltiples materialidades respondiendo a los procesos propios de cada momento de la historia y adaptándose a los distintos públicos, lo que ha permitido su pervivencia.

A través de los vestigios que sus manifestaciones han ido generando es posible acercarse al entendimiento de cómo fue su transmisión, su influencia cultural y su historia, algo que se ha pretendido durante el transcurso de esta tesis, con una mirada a la recepción entre sus diferentes públicos. Desde los testimonios textuales hasta informaciones de sus refundiciones, sus puestas en escena, y mucho más allá del ámbito puramente literario, pasando por imágenes fotográficas o pictóricas, muñecas e, incluso, su materialización en el mundo digital mediante ediciones, puestas en escena en línea o, además, un videojuego, la obra ha ido mutando y dejando elementos que han sido analizados y recopilados para alcanzar este objetivo.

Adicionalmente, esta investigación se enmarca en el ámbito de las Humanidades Digitales entendidas no como una disciplina independiente, sino como un campo de estudio de desarrollo y aplicación tecnológica para favorecer el desarrollo de los estudios de las ramas humanísticas.

En este caso se han utilizado dos aplicaciones del ámbito de la informática diversas. Por un lado, se ha hecho uso de técnicas aplicadas de Reconocimiento de Texto Manuscrito —RTM o HTR en sus siglas en inglés— para el análisis y uso de escrituras manuscritas, gracias a la colaboración del grupo PRHLT y, por otro, se ha intentado crear la base de un archivo digital o edición documental para recopilar o facilitar el acceso a los elementos

que las diferentes materialidades de *La dama boba* han ido generando e ilustrar, de este modo, la comprensión de la historia de la obra.

Por todo ello, esta investigación posee un fuerte carácter interdisciplinar que combina los estudios de historia de la literatura con la del libro o disciplinas propias de las Ciencias y técnicas historiográficas como la paleografía, y con aplicaciones de ingeniería informática que permiten, de este modo, ampliar el conocimiento de transmisión de *La dama boba*. De esta forma, se intenta conseguir a través de las mezclas metodológicas una mayor riqueza en el estudio de la comedia y se establece un paradigma de cómo la simbiosis entre informática y las áreas humanísticas pueden ayudar a recomponer una interpretación histórica que de otra forma sería de difícil realización.

Abstract

It doesn't need to be mentioned that *La dama boba* (*A Woman of Little Sense*) is one of Lope de Vega's most well-known comedies and due to this, the study of the play and its textual tradition has sparked a special research interest in the fields of Philology. However, there is still room to question the cultural influence the play's had throughout its time, gradually arriving at the perception of value of the 'great work of art' we have today.

From the writing of the original manuscript, to the diverse adaptations of a digital nature, this comedy has been transformed through the use of numerous materials. These transformations, in turn, have responded to the unique process belonging to each moment in history, adapting to the distinctive audiences that have allowed its continuity and existence.

By investigating the remnants that its expression and protest have been generating, it is possible to get closer to an understanding of what the transmission was, and thus its cultural influence and history. The discourse of this thesis is such and it seeks to explore all angles, whilst at the same time ascertaining the reception between different audiences. From the textual versions, to stage directions, and photos or sketches, to dolls, and its materialisation in the digital world, its different editions, even including a video game - this comedy has been mutating since its birth, leaving a mass of elements to be analysed and brought together to achieve this goal.

In addition, the research based on digital humanities are to be understood not only as an independent discipline, but also as a field of study and development as a technological application to favour further investigation rooted in the humanities field and beyond.

In this case, two applications within the area of diverse informational technology have been used. On the one hand we applied techniques such as the recognition, use and analysis of handwritten manuscripts (HTR or RTM in Spanish), thanks to the collaboration of the group PRHLT. On the other, a digital archive, or documental edition, has been recompiled to facilitate access to the different sources that *La dama boba* has

been generating and what they illustrate. Through these means, we have embellished the understanding of the history of the play, making it, in turn, more profound.

As a result of its multiple disciplinary nature, the research possesses a strong interdisciplinary character combining the historical study of literature with those of the book and palaeography. It combines scientific disciplines with historiographic techniques and the application of informational engineering allowing us to amplify our knowledge of the transmission of *La dama boba*. By mixing methodologies, the intention is to enhance the study of the comedy by establishing a paradigm between the symbiosis of informatics and the humanitarian areas, which contribute to recomposing a more complex historical interpretation with a more complete, contemporary outlook.

1. Introducción

1.1. Presentación

En 2020 salía a la luz la publicación editada por Javier Espejo y Carlos Mata titulada como *Preludio a «La dama boba»*; en su presentación del volumen publicaban las siguientes palabras:

Las líneas que siguen constituyen en sí mismas, si se quiere, un estado de la cuestión. Tratan, no obstante, de ir más allá del pálido resumen, del vago panorama, acaso ensanchando y ahondando, siquiera ocasionalmente, el conocimiento de la obra.

Son múltiples, quizás inabarcables, los caminos a través de los cuales es posible explorar la comedia de Lope. No hemos pretendido recorrerlos todos (Espejo y Mata, 2020: 7).

Precisamente al analizar la trayectoria de *La dama boba* a través de la historia son estas dos últimas oraciones las que cobran más sentido, no solo por la «pretensión» de recorrer los caminos, sino por la imposibilidad de hacerlo. Aun así, es compartida la intención de «ensanchar y ahondar» en los estudios de la obra aplicando, en este caso, un nuevo enfoque que pretende ofrecer un mayor conocimiento sobre la transmisión y la tradición cultural que la obra pudo tener y generar a lo largo del tiempo.

En abril de 2017, al inicio de esta andadura predoctoral, se concibió la primera configuración de lo que esta tesis debía ser. Con un bagaje formativo procedente del campo de la Historia, una especialización en el ámbito del Patrimonio Cultural, concretamente en el área del Patrimonio Bibliográfico y Documental, y habiendo trabajado en proyectos de desarrollo de tecnología de Reconocimiento de Textos Manuscritos —en adelante RTM— se reveló necesaria la aplicación de estos conocimientos en favor de un enriquecimiento de nuevas técnicas y herramientas de estudio para las Humanidades. Quedaba por tanto buscar un tema de interés que reuniera ciertas características para poder desarrollar todo el potencial de la investigación. La solución vino dada gracias al grupo PRO-LOPE y a los preparativos de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España

en 2018 con el título *Lope y el Teatro del Siglo de Oro*: el autor debía ser Lope de Vega y la obra sobre la que trabajar, *La dama boba*.

Precisamente esta exposición, que analizaba la trayectoria de los estudios teatrales auri-seculares, dedicaba una sección al uso de la tecnología y a la aplicación de las Humanidades Digitales en este campo. En ella, además, *La dama boba* fue escogida como pieza central gracias a su trayectoria que va desde el momento de su composición por parte del dramaturgo madrileño hasta su presencia en internet a través de ediciones digitales; convirtiéndose en un elemento que se establece como un vínculo directo entre estos dos momentos y con ramificaciones en cada periodo. Con esta idea del uso de herramientas digitales y el interés atemporal de la obra, surgió el planteamiento de aplicar el aprendizaje precedente para ampliar los conocimientos de una obra que, si bien es de sobra conocida y estudiada, todavía cuenta con muchas facetas por descubrir.

Del mismo modo, además del uso de elementos digitales para la búsqueda y análisis de manifestaciones de *La dama boba*, se consideró la opción de hacer uso de internet para poder facilitar el acceso a los resultados de la investigación y, a su vez, elaborar una plataforma que se convierta en un potencial elemento de investigación. Para lograrlo se concibió la elaboración de un archivo digital o colección temática de investigación (Price, 2009) que, con la vista puesta en los datos enlazados (Agenjo y Hernández, 2017), sea germen para la creación una ontología digital de la obra que desde su visualización pueda facilitar el entendimiento sobre su alcance. Pero antes de llegar a su «almacenado web» era necesario comprender realmente cómo fue la trayectoria histórica de la obra —en el sentido definido por Peter Robinson (2013)— hasta entenderla como es hoy, así como las formas existentes, ramificaciones y manifestaciones culturales en las que esta se ha materializado como consecuencia de su adaptación a lo largo del tiempo y para los distintos receptores de estas en los distintos ámbitos.

Esta comedia del «Fénix de los Ingenios» posee unas características muy particulares respecto a su transmisión y es que, afortunadamente, se conserva una gran cantidad de testimonios de su tradición textual que, como se observará, responden al entorno social, cultural, económico y, en ocasiones, político de cada periodo. Entre ellos se halla una importante presencia de manuscritos, no solo el autógrafo de la obra o la copia atribuida a los «memoriones» Remírez de Arellano de época contemporánea al autor, sino, también,

varios ejemplares de la refundición realizada en el siglo XIX por Dionisio de Solís o el expediente de censura generado por la versión de Federico García Lorca. No obstante, esta comedia de Lope no se caracteriza solamente por sus testimonios escritos.

Pero, como Donald McKenzie (2005: 48-98) postulaba, la realidad textual no se refleja exclusivamente a través del ámbito librario existiendo lenguajes con significados que van más allá de estos soportes. Esta afirmación del investigador es especialmente relevante cuando hablamos de textos teatrales y es que, precisamente, son concebidos para una realidad escénica, enfocada hacia la recepción oral de los espectadores a los que va destinado. Esta dualidad ya estaba vigente en tiempos de Lope como se puede observar, a propósito de un pleito de este por la publicación de sus comedias: «él [Lope] no vendió las dichas comedias a los autores para que se imprimiesen, sino tan solamente para que se representasen en los teatros; porque no es justo se impriman algunas cosas de las contenidas en las dichas comedias» (González Palencia, 1921). No obstante, al manifestarse de forma efímera los espectáculos teatrales, su materialización, hasta la llegada de la contemporaneidad, solo se ha reflejado a través de vestigios documentales que dan cuenta de la trayectoria que esta obra ha tenido en diversos periodos.

Paralela al éxito del espectáculo teatral circuló también la tradición impresa siendo independientes ambos fenómenos, aunque con matices, hasta llegar al siglo XX. Como se observará a lo largo de un periplo cronológico, desde el momento de composición de la obra y a partir de su *editio princeps* —aunque esta tal vez derivaba del texto de una representación— ambas tradiciones, la escénica y la impresa, llevarán recorridos distintos —a veces más próximos y otras más alejados—, aunque encauzados por los acontecimientos culturales de cada periodo. Será así hasta la llegada del siglo XX, donde ambas tradiciones vuelvan por fin a unirse con la versión escénica de Federico García Lorca como primer vestigio de la recuperación de un texto original lopesco para su representación, aunque no fuera íntegro (Aguilera y Lizarraga, 2019). La tradición impresa de *La dama boba* irá dejando testimonio de los distintos episodios que la historia del libro desde el siglo XVII va sufriendo hasta llegar a la era digital. Por otra parte, la vertiente escénica dejará huella principalmente a través de información hemerográfica que con el desarrollo de la prensa del siglo XIX y su entrada en el siglo XX permitirá vislumbrar parte de la influencia que esta obra tuvo.

El éxito de la obra en los escenarios, sobre todo en los de los siglos XIX y XX, se lo debemos a grandes actrices que en una relación simbiótica con la comedia fueron encumbradas o, al menos, serían recordadas y vinculadas gracias al papel protagonista y, a su vez, ayudarían a engrandecer la fama de la obra. Entre las más de treinta actrices que llegaron a representar en el XIX *La dama boba* —o más bien su refundición, *Buen maestro es amor o la niña boba*— destacan principalmente Matilde Díez, a mediados de siglo, y María Guerrero al final de este.

Es precisamente de María Guerrero de la que deriva una parte importante del imaginario cultural que tradicionalmente ha generado esta comedia. La actriz durante su trayectoria profesional, bien estudiada por Menéndez Onrubia (2000; 2007), supo hacer uso de los medios de comunicación a su alcance, tales como prensa, correo postal y —en este sentido— fotografía, para extender su fama y hacer uso de su imagen para convertirse en un fenómeno «popular», similar al de las estrellas de cine o televisión actuales. Para la construcción y difusión del icono en el que se convirtió la actriz tuvo especial relevancia que llegara a ser retratada como el personaje —tanto pictórica como fotográficamente—lo que, sumado a las reiteradas reposiciones de la obra, acabaría consolidándose como el primer imaginario colectivo de la obra, y el más potente, que aún sigue vigente. Fue tan grande el fenómeno en su época que durante la primera década del siglo XX llegaron a hacerse disfraces para fiestas reproduciendo el traje de la actriz, retratos de niñas con el mismo o, incluso, se dio el caso de muñecas con el traje de *La niña boba*.

Durante el siglo XX se desarrollan nuevos medios de comunicación y artísticos, lo que permitiría a *La dama boba* adaptarse a nuevas manifestaciones gracias a la radio y la televisión y, ya en el siglo XXI, al cine o al ordenador —en este último caso, en forma de ediciones, producciones audiovisuales o, incluso, un *serious game* (Manero, 2015)—. A través de nuevas materialidades en las que el texto, tal y como lo entiende Donald McKenzie, cobra un significado distinto que responde a las inquietudes y al entorno de los nuevos públicos, como expuso Juan Mayorga (2002) al hablar de la adaptación que hizo de la comedia para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el año 2002.

Buscar información de todos los materiales ha sido una ardua tarea, pero también gratificante porque ha permitido arrojar nueva luz que favorecerá el entendimiento de *La dama boba* y, por extensión, si se consolida esta metodología, nuevas investigaciones sobre el

teatro del Siglo de Oro y nuevos modos de recepción más allá de las tablas e incluso del arte. Aun así, para realizar un estudio tan panorámico basado en la historia, en el punto de partida de la comedia, he tenido que renunciar, por ejemplo, a profundizar en los aspectos filológicos del texto y en la ecdótica, así como prestar atención puntual a las manifestaciones de la obra más allá de las fronteras españolas —que, aunque han sido tratadas en algunos casos, se ha hecho siempre desde la perspectiva nacional—. No obstante, es precisamente este carácter panorámico el que nos ha permitido llegar a los campos necesarios para demostrar la trascendencia cultural de *La dama boba*.

Esta «trascendencia» del texto a través del tiempo hasta consolidarse, en algún momento, como fenómeno cultural abarca desde el bufete en el que Lope de Vega compuso la comedia y las tablas en las que participó Jerónima de Burgos —aunque esta no interpretó a la considerada hoy como protagonista principal, Finea— hasta el momento en que una dama de la alta sociedad o de la burguesía tejía o cosía un vestido a su muñeca, inspirado en el que María Guerrero portaba mientras que, caracterizada como el personaje, era retratada en fotografía por Antonio García y pintada en un cuadro por Joaquín Sorolla. Incluye la reescritura que Dionisio Solís realizó para los escenarios de su época y con la que múltiples actrices durante más de una centuria acercaron esta versión de la obra al público hasta la primera aparición de la obra en entorno digital como fue la de la edición de Teatro Español del Siglo de Oro (TESO) que incluía la transcripción paleográfica de la *princeps*. Va desde la adaptación en prosa dirigida a los niños de la editorial Araluce hasta la creación de un videojuego didáctico. Todos estos elementos, entre muchos otros, forman parte de la tradición cultural que generó *La dama boba* hasta llegar al entendimiento que tenemos hoy de ella.

Desde el punto de vista de la catalogación bibliográfica, según la clasificación FRBRer —Functional Requirements for Bibliographic Records entity-relationship model—, el concepto de «obra» engloba a cualquier creación intelectual o artística diferente y, efectivamente, podría clasificarse un cuadro como una obra distinta e, incluso, se podría considerar otra la reescritura decimonónica, ya que reconvierte el texto de Lope de Vega. Pero si entendemos «obra» en su más amplio contexto, más allá de la concepción neoplatónica de texto ideal concebido por el autor, lo aproximamos a la definición de Grigely (1995: 110) cuando afirmaba que «a work of literature is ontologized by its texts» y se extiende a una consideración más amplia de los textos —incluyendo el estudio de

artefactos culturales históricos y documentos como defiende Patrick Sahle para la elaboración de Ediciones Académicas Digitales (2016)— entonces tendremos un panorama completo de lo que realmente fue y sigue siendo *La dama boba* a lo largo de la historia; de este modo se entiende la obra de una forma «cuántica» al añadir el factor Tiempo, es decir, el estudio de esta es comprendido en su conjunto gracias a los distintos estadios de su pervivencia. Una «obra» es la composición literaria, es la idea, es el conjunto de sus manifestaciones, pero también es su historia y sus distintas recepciones.

Gracias al entorno digital, el estudio y la investigación es más accesible, pero también ofrece la posibilidad de generar nuevas herramientas de estudio como el Archivo Crítico Digital que se constituye a raíz de esta investigación. Este permite la representación a través de metadatos, posteriormente visualizados, de la realidad histórica y documental de *La dama boba*. Ramón Valdés (2014) ya contempló un panorama en la edición crítica que se ampliaba con reflexiones sobre su adaptación al entorno digital, necesario para avanzar en esta área de los estudios del Siglo de Oro y analizaba las potenciales aplicaciones que podía ofrecer este formato. Desde una perspectiva humilde, este trabajo pretende hacer uso del mismo medio y establecerse como un modelo complementario al de la edición crítica más tradicional que permita añadir conocimiento sobre la trayectoria del texto gracias a los procesos exógenos derivados de cada periodo. Susanna Allés (2021), incluso, ejemplificó en el XXXI Congreso AISPI las potencialidades de un archivo digital, desarrollado en el proyecto PRONAPOLI, como una de las herramientas para el estudio del teatro del Siglo de Oro.

No podemos olvidarnos de mencionar en esta presentación que, adicionalmente, se ha intentado utilizar herramientas derivadas de las técnicas de Reconocimiento de Texto Manuscrito, desconocidas por la mayoría de investigadores humanistas, para dar cuenta a través de su uso de sus posibles desarrollos para poder ampliar las formas de tratar los textos. Por este motivo, *La dama boba* y Lope de Vega, por extensión, también han sido objeto de experimentos y tanteos para esta tecnología que puede abrir las puertas a nuevos resultados en la investigación del Teatro del Siglo de Oro.

1.2. Objetivos

Como se vislumbraba al inicio de esta introducción con la cita de Espejo y Mata (2020: 7) la edición de *Preludio a La dama boba* pretendía ser un estado de la cuestión sobre la obra de Lope ya que, desde el inicio de la disciplina de la Filología, ha despertado el interés de los investigadores. A pesar de ello, no existen estudios que, en una visión tan global, como la que aquí se presenta, profundicen en la trayectoria de la comedia a lo largo del tiempo y en su trascendencia cultural enfocada, a su vez, en la recepción de sus materialidades. Pedraza (2002) realizó un recorrido aproximado a lo que aquí se ha pretendido, sin embargo, puso el foco exclusivamente en las realidades textuales y escénicas; Cienfuegos Antello (2016a) se centró especialmente en el análisis de los textos con objetivo escénico del siglo XIX hasta el de la versión de Lorca, con alguna referencia a sus puestas en escena; Romera Castillo (2011, 2012) recogió algunas puestas en escena de la comedia, extraídas de tesis doctorales del grupo de investigación de la UNED, Seliten@t. Todos estos trabajos, más o menos panorámicos, ayudan a crear un espectro en torno a la difusión de *La dama boba* en el que no se termina de ahondar.

Probablemente el recorrido transversal más amplio hasta la fecha, en cuanto a estudio de manifestaciones, sea el que se elaboró para la ya mencionada exposición de *Lope y el Teatro del Siglo de Oro* de la BNE, comisariada por Germán Vega y Ramón Valdés, donde, como se ha dicho, *La dama boba* fue pieza central por considerarse elemento de unión directa entre el Siglo de Oro y la actualidad. Aun así, durante el planteamiento de esta tesis surgió la siguiente cuestión: ¿se conoce el alcance real de la comedia a lo largo de su historia?

La Filología estudia principalmente el texto, su evolución o, bien, busca el origen ideal del mismo, casi de forma platónica. Sin embargo, la forma de enfrentarse al análisis de la obra, así como la atención interesada en ciertos testimonios o materialidades ha generado una desigualdad de pareceres respecto al devenir de *La dama boba* y su influencia cultural. Cienfuegos Antello (2016a) presenta un panorama de continuidad de la obra desde su composición hasta la actualidad mientras que Pedraza Jiménez (2002) ofrece una difusión más irregular. Por otra parte, Marco Presotto, en su edición crítica y archivo digital (Vega Carpio, 2015), al centrarse en la ecdótica refleja los testimonios textuales existentes de acuerdo a su interés filológico, pero, con ello, obvia su posible relevancia histórica —lo que se anunciaba como deseable desarrollo para una fase posterior que no se llegó a realizar—.

Adicionalmente, se han detectado lagunas en cuanto el estudio de la recepción, que justifica la aparición de los distintos formatos, más allá del Siglo de Oro; en el caso de los estudios sobre representaciones escénicas que incluyeran *La dama boba* o sus versiones refundidas, que se reflejan en la documentación a partir del siglo XIX —no se ha hallado constancia antes exceptuando las contemporáneas a Lope—, aparece un predominio absoluto de centralización de estos en la órbita madrileña (Adams, 1936); aunque en este sentido el grupo Seliten@t intenta poner solución, el camino todavía es largo para que se pueda ofrecer un panorama completo de las representaciones auriseculares en el resto de ciudades.

Ante este panorama, es necesaria una labor de investigación profunda que recoja toda la información disponible que pueda ofrecer un panorama más cercano a la realidad múltiple de la obra, aunque con ciertas precauciones, ya que se debe dimensionar la importancia de las materialidades a tenor de las circunstancias, por ejemplo, podemos tener constancia de múltiples representaciones por su protagonismo en prensa, pero las funciones ¿se daban para todo un público o para una élite?; el fracaso del intento de creación de una adaptación a zarzuela de la obra ¿realmente es indicativo de la influencia de la obra?

Tanto para la labor de investigación como para la posterior difusión de los resultados es importante la aparición del fenómeno de las Humanidades Digitales, concepto que se conoce en el mundo académico, pero del que, a veces, poco se sabe. Son entendidas aquí como un área de trabajo interdisciplinar donde se intentan adaptar los desarrollos informáticos a los estudios humanísticos para favorecer su desarrollo de conocimientos y la integración natural de nuevas técnicas para la profundización de los estudios clásicos, así como la creación de nuevos itinerarios en cada rama profesional. Se ha intentado realizar un estudio que, a pesar de considerarse novedoso por la mezcla de metodologías, hace uso de herramientas y conceptos derivados de las Humanidades Digitales para ofrecer un resultado totalmente humanístico.

Por todo esto, los objetivos principales de la tesis son los siguientes:

- Investigar la pervivencia y adaptación de *La dama boba* de Lope de Vega a través de múltiples formatos a lo largo de la historia poniendo un especial interés en sus distintos receptores.
- Establecer un marco de referencia para los estudios de las Humanidades Digitales, profundizando en la relación entre estas y el teatro del Siglo de Oro.
- Demostrar el beneficio y la utilidad de la vinculación entre ciencias computacionales y el ámbito humanístico, especialmente en el área del Reconocimiento del Texto Manuscrito.

Como objetivos secundarios, cabe destacar:

- Profundizar, a través de la documentación generada y de sus vestigios culturales, en el proceso «evolutivo» de la obra hasta generar el imaginario que la envuelve en la actualidad.
- Plasmar digitalmente dicha «evolución».
- Exponer los avances digitales realizados en diversos ámbitos de las investigaciones de la obra y del teatro del Siglo de Oro.

1.3. Planteamientos teóricos y metodología

Lo primero que se debe enfatizar al hablar de las metodologías empleadas durante el desarrollo de esta investigación es que esta posee un fuerte carácter interdisciplinar, como se ha podido observar. No obstante, aunque esta tesis se desarrolle en el área de la Filología Española, no es posible obviar la orientación histórica que es la que ha dominado gran parte de este estudio, intentando de la mejor forma posible conciliar visiones que en ocasiones parecen dispares.

Desde que en 1976 el historiador Carlo Ginzburg escribió *El queso y los gusanos* —un libro que a través de un discurso narrativo reconstruye una hipótesis de la vida del molinero Domenico Scandella, conocido como Menocchio, que vivió en Friuli entre los años 1532 y 1601— se consolidó una nueva forma de analizar la Historia. Lo magnífico de este libro es que, haciendo uso de la documentación de un proceso inquisitorial, interpuesto contra Menocchio por la forma en la que tenía consciencia del mundo, se nos

acerca a la realidad de la cotidianeidad de un individuo, de su sociedad y de su entorno, procedente del siglo XVI. Esta obra se consideraría la apertura de una nueva rama de estudios en la historia social conocida como microhistoria.

La microhistoria surgió como una renovación de los estudios históricos que, a lo largo del siglo XX se habían centrado en la reconstrucción de los grandes marcos políticos, económicos y sociales, marginando el análisis de elementos que a menor escala representaban la cotidianeidad y el devenir de la realidad social que cambia con el desarrollo de la Historia. A partir de investigaciones más específicas puede crearse una aproximación más cercana a las situaciones más comunes que reflejen aspectos que los estudios de los grandes procesos no contemplan.

Adicionalmente, Ginzburg hizo uso de un estilo de discurso narrativo, casi novelado, con refuerzo documental, que ayudó precisamente a esa labor de acercamiento entre una realidad lejana y otra más próxima, en una fórmula que hoy en día se considera perfectamente válida para la formulación de hipótesis y teorías en historiografía.

Bajo esta perspectiva microhistórica se ha pretendido tomar como objeto en este caso cada una de las materialidades de la obra para lograr una aproximación a su entendimiento con cierta perspectiva antropológica y social. Es cierto que a veces esto puede causar una sensación monotemática o de desconexión respecto a otras creaciones del Siglo de Oro, pero precisamente este enfoque permite recoger más información sobre la comedia. Otros investigadores juzgarán si es oportuno tomar como objeto otros textos representativos para poder relacionar los procesos de desarrollo que amplíen el panorama y favorezcan el entendimiento colectivo. En nuestro caso de estudio, este enfoque microhistórico, cultural e interdisciplinar, nos permite prestar atención y considerar algo significativo el hecho de que una dama de la alta sociedad, en un momento determinado y en relación con las representaciones de María Guerrero, sus fotografías o el retrato de Sorolla, le hiciera un vestido «de Dama boba» a su muñeca y ganara con él un premio.

Por otra parte, este estudio de un objeto de semejantes características bebe de las fuentes de la Historia cultural. Peter Burke (2004) definió un escenario sobre esta corriente historiográfica que se caracterizó por el estudio de las manifestaciones culturales en torno a los grupos poblacionales con una especial dedicación a las de los grupos populares. En

1989 Lynn Hunt publicó un conjunto de ensayos bajo el título *The New Cultural History* que proponían una nueva fórmula de afrontar los estudios historiográficos sobre objetos de diversa índole que se basa en tres aspectos: focalizarse en los lenguajes, representaciones y prácticas, más que en diferencias sociales objetivas, lo que muestra un panorama móvil; una interdisciplinariedad mayor con una mirada puesta en la antropología y en la crítica literaria, en suma, de las áreas ya tratadas como la sociología, la psicología o la geografía; por último, una centralización en la práctica investigadora más que en la teorización (Chartier, 2007: 29). Es este ámbito de investigación al que nos hemos intentado aproximar a la hora de analizar las puestas en escena y los textos, sobre todo hasta el siglo XIX y, en menor medida, en el siglo XX que debido a la multiplicación de manifestaciones ha quedado más diluido.

La Historia de las mentalidades, enfocada en el análisis interdisciplinar —comparte objetivos con ciertas ramas de la Filología—, permite una aproximación a la posible forma de razonar, actuar o relacionarse de los individuos y sociedades del pasado, por lo que es importante para comprender cómo tanto creadores como receptores de las manifestaciones culturales de *La dama boba* se enfrentaron a ellas. Aunque este planteamiento es complejo, puesto que hay que abstraerse del bagaje cultural contemporáneo para poder hacer análisis de los objetos de la obra de una forma atemporal —pero sin olvidar que ningún historiador puede mirar al pasado con unos ojos que no sean los suyos—, se ha puesto atención en ofrecer datos e información relevante para dotar al lector de herramientas que le permitan entender de forma interactiva la función de dichos datos y, en menor medida, formular hipótesis sobre el pensamiento de los agentes involucrados.

En el aspecto textual, como hemos podido observar en la presentación, nos hemos basado en los planteamientos de Donald McKenzie (2005) en torno a la sociología de los textos ya que los entendió más allá del formato librario contemplando la existencia en ellos de lenguaje no verbal que no tiene por qué plasmarse de forma escrita u oral. En su razonamiento, expuso que tanto las formas de disponer los textos como la materialidad de sus soportes o expositores afectan al significado y, por tanto, a su interpretación. El autor entiende que todos estos formatos, testimonios y versiones textuales deben comprenderse como encarnaciones del texto pertenecientes a su realidad histórica y, por tanto, deben analizarse y ser puestas en valor en relación con ella. De esta forma se aleja de la búsqueda del platónico texto ideal, previo a cualquier manifestación escrita, ya que este pervive a

través de unas materialidades que son las que, desde su recepción y autoría, provocan efectos en las obras. En esta sintonía está el planteamiento de Grigely (1995), ya mencionado en la presentación. El autor hablaba estableciendo un concepto «obra» que estaría compuesta por el conjunto de sus manifestaciones, en el caso literario de sus textos.

No puede ser descuidado el planteamiento de Jerome McGann (1992) que, desde el ámbito de la crítica literaria, entendió la producción textual y su consumo desde una aproximación a su contexto sociohistórico que favorece el desarrollo y la evolución de los textos. El autor tiene en cuenta, por tanto, los procesos y los agentes que intervienen en el proceso de creación de las obras literarias a lo largo del tiempo.

La aproximación que se ha hecho a *La dama boba* es a partir de esta consideración, pues la obra es más que su autógrafo o la versión ideal de Lope, libre de errores. Se concibe desde la perspectiva que la obra y el texto la componen los objetos en los que se ha materializado, con las características propias de su contexto histórico, social y cultural que dotan a la obra de unas lecturas mucho mayores. Solo de esta manera es posible darle la importancia merecida a cada una de las encarnaciones de la obra para entender el alcance de estas y su relación interna.

Peter Robinson (2013) sigue este recorrido planteado por McKenzie y Grigely, entre otros, y reflexiona sobre el concepto «obra» en el ámbito digital y habla de «documentos» para referirse a cualquier tipo de testimonio que conservan. Para Robinson no es importante solamente identificar el documento en su contexto histórico, sino también la relación entre ellos. Divide el trabajo en dos aspectos: de identificación cronológica y documental para los bibliógrafos y la tarea de relacionarlos para los editores, además de comprender las circunstancias de su uso —y su creación—. Con estos planteamientos propone hacer uso del medio digital para presentar esa información y es desde aquí, desde una postura cercana a la consideración de las ediciones académicas digitales de Patrick Sahle (2016) desde donde se concibe la edición del Archivo Crítico Digital como precedente de futuros trabajos.

Para concluir este apartado queda explicar la metodología de trabajo que se ha seguido durante esta investigación, que, por sus características multidisciplinares ha tenido que afrontarse desde varias perspectivas. En primer lugar, hubo que complementar la

formación con nociones de Crítica Textual y profundizar en los estudios de la Literatura del siglo XVII. Paralelamente se indagó sobre los fundamentos de las Humanidades Digitales, algo que nos era completamente ajeno, y sobre los proyectos desarrollados en su seno relacionados con el teatro del Siglo de Oro, a través de bibliografía, webgrafía y seminarios.

Una vez decidido que *La dama boba* era la obra que mejor convenía para la investigación, por sus características en las distintas tradiciones, se procedió a su análisis según los planteamientos antes expuestos. Cada parte de la investigación, debido a sus características ha tenido que enfrentarse de distinta forma y con diversos planteamientos. Mientras que para el análisis de los siglos XVII y XVIII la historia de la obra era seguida a través de libros y documentos, el XIX requirió de un profundo rastreo hemerográfico realizado principalmente a través de herramientas y repositorios digitales, aunque no se prescindió de la consulta analógica. Esta búsqueda de datos en periódicos y revistas se prolongó hasta mediados del siglo XX, momento a partir del cual el acceso y consulta es más restringido debido a la pervivencia de derechos de autor y a la privacidad. Para paliar esta falta de datos, se ha podido contar con investigaciones previas y consulta a bases de datos y de bibliotecas que pudieran aportar información sobre la obra.

Debido a la gran cantidad de materialidades de la comedia, hemos tenido que acotar los límites de la investigación no profundizando en demasía sobre aquellas alejadas de la esfera española y no trataremos de las traducciones de la obra por la cantidad de nuevos elementos que implicaría analizar en este estudio y por requerir de una adecuada orientación y formación traductológica.

Durante esta tarea se han identificado y analizado todos los elementos encontrados pertenecientes a la órbita de *La dama boba* con identificación de algunas relaciones. Esta es una labor crucial previa al volcado de datos para la elaboración de una web, puesto que es la que da sentido académico para poder ofrecer una información basada en metodología científica.

Para la integración de estos datos en la web se han realizado registros digitales en Dublin Core, basados en XML, que incluyen relaciones básicas entre los elementos, creando un archivo digital que contiene unas descripciones previas de datos enlazados.

El portal digital está concebido como Archivo Crítico Digital y cuenta con la disposición digital de varias materializaciones de la obra o se han creado hiperenlaces a las fuentes donde es posible acceder a los que, por diversas razones, no han podido recogerse. Esta web se ha realizado según una filosofía de «minimal computing» que se basa en una programación autónoma que requiere de pocos recursos para que pueda acceder un mayor número de usuarios.

Paralelamente, sobre todo aplicado a la investigación y el tratamiento de los manuscritos de la tradición de la obra, se hizo uso de tecnología RTM utilizada para su transcripción semiautomática o para la creación de corpus de búsqueda como es el caso de la colección Siglo de Oro del Teatro Español de la BNE —colección generada por los grupos de investigación PRHLT y PROLOPE en colaboración con la BNE, en la que se participó durante el desarrollo de esta investigación— realizado con un entrenamiento de modelos probabilísticos basados en el teatro de Lope de Vega y cuyos resultados pudieron verse a través de interfaces en la exposición antes referida *Lope y el Teatro del Siglo de Oro*. Con motivo del intento de mejora de los índices probabilísticos se realizó un trabajo de análisis de la colección que podrá observarse en el capítulo pertinente.

Por último, con la tecnología RTM se ha intentado plantear el uso de más funcionalidades: la primera, la datación de escrituras comparadas con las de otros periodos, que finalmente no tuvo resultados concluyentes debido a la disparidad de resoluciones de las muestras; la segunda, en fase de pruebas todavía, como ayuda para el cotejo de testimonios textuales, para lo que se está trabajando con la plataforma Transkribus.

1.4. Estructura

Organizar el presente estudio no ha sido una tarea sencilla debido a su eclecticismo multidisciplinar que, por otra parte, es lo que aporta, esperamos, gran parte de su riqueza. Para dar a cada parte su protagonismo particular, se ha decidido establecer una estructura a través de bloques temáticos que intentan facilitar el seguimiento de esta compleja tesis.

El primero de los bloques se centra en la aproximación a la trayectoria de las Humanidades Digitales en un intento de hacer más sencillo, para quien se acerque a este trabajo, el entendimiento de su desarrollo, conceptualización y precedentes, así como la evolución de los estudios del teatro del Siglo de Oro relacionados con el ámbito digital. Para ello se han creado dos capítulos: uno de introducción a las Humanidades Digitales y otro sobre los estudios del teatro aurisecular en la era digital.

El segundo bloque trata sobre el desarrollo de la tecnología RTM —HTR en inglés— con la que se está trabajando en el centro de investigación PRHLT —Pattern Recognition and Human Languages Technology— de la Universitat Politècnica de València. Contiene un capítulo que aborda sobre esta tecnología y los desarrollos de esta que se han aplicado al teatro del Siglo de Oro: la transcripción info-asistida de imágenes de textos manuscritos, vinculando de esta forma el texto a los facsímiles digitales, y la creación de índices probabilísticos para la búsqueda de palabras clave en imágenes no transcritas de la colección de manuscritos teatrales del Siglo de Oro. Paralelamente a estos desarrollos, se han concebido potenciales aplicaciones que con esta base tecnológica podrían derivar en nuevas herramientas útiles para la investigación del periodo.

En tercer lugar, se expone el bloque más extenso de todos que plantea la investigación de las diversas manifestaciones de distintas tipologías en las que se ha materializado *La dama boba* a través del tiempo. El primero de los cuatro capítulos —el número 6 de esta tesis— que contiene esta sección, trata sobre los objetos relacionados con la obra durante los siglos XVII y XVIII, en la considerada primera vida de la obra.

La comedia, desde su composición en 1613, va siendo protagonista de diversos acontecimientos que van marcando su devenir a lo largo del tiempo. Desde su manuscrito, entregado como regalo para la actriz Jerónima de Burgos —consideramos que por amistad y no por amor como la tradición decimonónica venía afirmando (De Salvo, 2003)—, la obra es puesta en escena por la compañía de esta y su marido Pedro de Valdés, de la que debieron sacarse copias ilegales a través de memoriones (García-Reidy, 2015). Es uno de estos textos «pirata» en el que se debió basar Lope para su *editio princeps* (Dixon, 1997), pese a su mala opinión respecto a estos personajes y a sus reticencias a que el teatro fuera impreso, de la *Novena parte* de sus comedias, publicada en 1617 y controlada por él mismo; este hecho se debe, como se verá, a que, para entonces, su relación personal con

Jerónima, propietaria del manuscrito, se había deteriorado y, paradójicamente, el autor no pudo acceder a su original. A partir de este momento no se halla constancia de representaciones hasta el siglo XIX en ninguna de las carteleras existentes, mientras que la tradición impresa se va abriendo camino a través de sueltas que responden a nuevas fórmulas de producción como es el caso de las de 1737, editadas bajo el título de *La boba discreta* —recuperando el título de la reescritura que José de Cañizares hizo en el siglo XVIII de *La boba para otros y discreta para sí*— por Teresa de Guzmán y una imprenta zaragozana (Ulla, 2016; 2018; 2020). Entre las manifestaciones de este periodo destaca la transmisión a través de una copia manuscrita de la *editio princeps* que se encuentra preservada en una colección de la Biblioteca Palatina de Parma, vinculada a la Familia Real de España del siglo XVIII (Cacho, 2009: XII).

El segundo capítulo del bloque, correspondiente al número 7, plantea el resurgir de la comedia en los escenarios decimonónicos y la aparición de nuevas formas editoriales que mantendrán dos líneas de tradición paralelas y que no parecen cruzarse en toda la centuria. Por una parte, la tradición escénica se la debemos a la refundición neoclásica, pero con tintes románticos, de Dionisio Solís, estudiada por Juan Carlos de Miguel y Canuto (1993); esta fue estrenada en 1827 con, al parecer, no demasiado éxito, pero que sería recuperada en 1835 con Matilde Díez, la primera actriz que, a través de una relación simbiótica y extremadamente productiva con la obra, sería identificada y recordada al culminar su carrera principalmente por el papel de Clara —el nombre refundido de Finea—. A partir de ese momento se inicia un desarrollo casi constante de la presencia de la obra durante el siglo, con ciertos altibajos. Para comprender la dimensión que durante este periodo alcanzó, ha sido necesario establecer un marco social, cultural y político que permita identificar al público que consumía las representaciones, pero también los diversos tipos de espectáculos que existían. Es necesario conocer las características de este periodo donde se produce el auge y establecimiento de la burguesía junto a la creación de los emblemas del nacionalismo español para comprender cómo pudo tener tal éxito y la consideración a la que se elevó el teatro del Siglo de Oro.

Paralelamente, se produce un aumento de las ediciones derivado de los fenómenos que llevaron al éxito de los espectáculos y de su mismo triunfo escénico. A esto hay que sumar las políticas de alfabetización que se concretan a partir de la creación de la Ley Moyano de educación, en 1857, que fomenta un aumento de lectores y a las innovaciones en la

producción de los libros como la mecanización de las prensas o la introducción del papel de celulosa (Reyes, 2018) que permiten el abaratamiento de los costes de producción y la mayor accesibilidad de clases más humildes a dichos libros. El capítulo también hace un recorrido por la aparición de formatos nuevos que serán la base para el siglo XX que van desde la edición de *La dama boba* de Hartzenbusch para la Biblioteca de Autores Españoles, de 1853, hasta publicaciones destinadas a las colecciones de bibliotecas «populares».

El tercer capítulo —el 8—, perteneciente al periodo entre siglos, está dedicado a María Guerrero y al estudio de las funciones que hizo de la actriz de la obra en su labor por «recuperar» el teatro del Siglo de Oro. Aunque se basó en una refundición procedente de la tradición de Dionisio Solís, supo recubrir la obra de un halo de falso realismo histórico como ejemplo de la autenticidad del teatro español y la dotó de una imagería que supo explotar a través de los medios de comunicación existentes en la época —prensa, correo postal y, en cierto modo, la fotografía—. En torno a su imagen se dio un fenómeno cultural de identificación de actriz y personaje, produciéndose nuevamente una simbiosis como la de Matilde Díez, pero esta vez acompañada por el elemento gráfico. Ayudaron a esta labor tanto los retratos fotográficos de Antonio García Peris, como los pictóricos del yerno de este, Joaquín Sorolla. Además, se analiza el fenómeno cultural que se produjo en torno a la obra y a la actriz durante las primeras décadas del siglo XX, fenómeno que se extendió entre la población —burguesa principalmente—.

La llegada a los siglos XX y XXI —capítulo 9— incrementa la complejidad del análisis, debido precisamente a que tiene lugar una multiplicación de materialidades que trascienden el ámbito teatral y el de la imprenta, además de los múltiples y complejos contextos históricos de estos periodos. En el capítulo pertinente se podrá observar cómo las tendencias del XIX se adentran en las primeras décadas del XX. Por una parte, durante el primer tercio, se mantiene la tendencia a reponer refundiciones, pero un hartazgo hacia el uso de textos reescritos y de reposiciones constantes acabará desembocando en una corriente recuperadora de los textos originales —aunque no íntegros— entre los que destacarían, entre otros, Cipirano Rivas Cherif o Federico García Lorca. Precisamente a este último le debemos la adaptación que, basada en el texto editado por Hartzenbusch, rompió con la tendencia de representar refundiciones de *La dama boba* para ofrecer espectáculos a un público más «popular», primero en Buenos Aires y luego, para el Tricentenario del deceso

de Lope de Vega, este último en codirección con Rivas Cherif (Aguilera y Lizarraga, 2019). Esta efeméride propició una exitosa recuperación de la obra que, a pesar de la Guerra Civil y de los posteriores años del Franquismo, se mantendría a través de los grupos de Teatro Español Universitario (TEU) mientras que en el panorama escénico comercial seguirían representándose refundiciones, aunque cada vez con menos fuerza, con la sobrina y tocaya de María Guerrero como último vestigio de este tipo de reescrituras. Como indica Muñoz Carabantes (1992: 489-490), durante los primeros años de la posguerra el teatro clásico se vincula a las glorias de las épocas imperiales y a la idea —de origen católico— de que las penurias materiales, propias del periodo, se recompensaban con valores morales y patrióticos. Con todo, el autor afirma que ya a finales de la década de los cuarenta se había producido un distanciamiento entre el sentido ideologizador de las puestas en escena de teatro clásico y la realidad nacional, cobrando más atención los aspectos técnicos y formales de la obra que los contenidos. De este periodo destaca la puesta en escena en el Teatro Nacional María Guerrero dirigida por Escobar y Pérez de la Ossa, en 1951. A partir de aquí la presencia de la obra se vuelve irregular durante el resto de la contemporaneidad, aunque no desaparece, llegando a producirse hasta una treintena de espectáculos, cuatro de ellos antes de 1975 y el resto en época de Transición y Democracia. De entre todos cabe destacar, ya entrados en el siglo XXI el de la CNTC que cumpliendo con su tarea de puesta en valor del teatro clásico español (Mascarell, 2014) representaron la obra en el año 2002 bajo la dirección de Helena Pimenta y con una versión escrita por Juan Mayorga.

En el ámbito de las ediciones impresas, que proseguirá con la tendencia creciente de finales del siglo XIX, será precisamente el desarrollo de la Filología la que provocará un aumento exponencial de las ediciones de la obra que llega hasta la actualidad; la mayoría de estas comienzan a tener en cuenta el manuscrito original desde que Schevill (1918) publicara la primera edición que en su ecdótica contemplara el autógrafo de Lope. La celebración del Tricentenario de Lope potenció el interés por los estudios sobre el Fénix y durante este periodo se producen y reeditan nuevas manifestaciones literarias de la obra. Durante el resto del siglo y la entrada en el siguiente, la aparición de nuevas ediciones o, incluso, reediciones es constante, dando la sensación de que la obra no se pierde nunca.

El itinerario natural de las ediciones impresas desemboca en el entorno digital. Su primera adaptación fue la versión en CD-ROM de TESO, publicada en 1997, que incluía la

edición paleográfica de la *editio princeps* y disponible ahora, con acceso restringido, de manera *online*. En el siglo XXI nuevas ediciones digitales se desarrollaron, primero en el seno de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, posteriormente en ARTELOPE y, finalmente en Canon 60, un proyecto de difusión del teatro del Siglo de Oro con un enfoque europeo que seleccionó las sesenta obras dramáticas más representativas del periodo. La más ambiciosa creada en este medio fue la que, por iniciativa de PROLOPE, coordinó Marco Presotto, citada anteriormente, y que incluyó además un Archivo Digital que se basó en la visión sinóptica de tres testimonios —el autógrafo, la copia atribuida a un «memorión» y la *princeps*, todas ellas procedentes de imágenes digitales de los ejemplares del BNE— y que incluye los materiales de la investigación.

En este capítulo también se analizan otras materialidades que alcanzó la obra, como fue la composición de la ópera de Ermanno Wolf-Ferrari y libreto de Mario Ghisalberti, de 1939, que no tuvo un gran éxito pese a la voluntad del autor —aunque volvería a ser representada en Barcelona en el año 1964 en una producción del Club de Fútbol Junior de Sant Cugat del Vallés—. También se ha hallado información sobre la composición en torno a 1933 de una zarzuela del compositor zaragozano Pablo Luna, que pudo tener letra de los hermanos Fernández-Shaw. Por último, se ha creado un apartado dedicado a todas las manifestaciones documentadas que tenían como objetivo la recepción de un público infantil y juvenil, haciendo un recorrido desde la edición de María Luz Morales para la editorial Araluce (Raynie, 2010) hasta la creación del mencionado videojuego (Manero, 2015), pasando por las puestas en escena de ámbitos docentes de la época republicana o puestas en escena de corte profesional.

El bloque final de esta tesis lo cierra un capítulo sobre la creación de la web que contiene el Archivo Crítico Digital con los registros, en formato Dublin Core, de los principales elementos estudiados en esta tesis que conforman la vida de *La dama boba*, aportando imágenes digitales o enlaces a las fuentes siempre que ha sido posible. Este portal se concibe como primer paso a la creación de una ontología que se acerca al concepto de obra expuesto por Grigely y se aproxima al de edición documental de Patrick Sahle; de esta forma la web es concebida no solo para la consulta de información sino también para ayudar a la comprensión de las dimensiones de esta comedia, la fluidez de la obra, su variedad documental y textual, su múltiple y compleja trascendencia cultural teniendo muy en cuenta el factor Tiempo.

A toda la estructura aquí expuesta faltaría añadir, además, la presente introducción, así como los apéndices, que incluyen un desarrollo cronológico de las puestas en escena a lo largo del siglo XIX por ser las que más precisan de información hemerográfica, las conclusiones y, finalmente, la bibliografía que respalda la investigación realizada.

BLOQUE I

2. Humanidades digitales: una aproximación

Hablar de Humanidades Digitales es adentrarse en un mundo que, si bien lleva ya décadas de gestación y desarrollo, aún continúa en vías de establecerse y convertirse en una «nueva» disciplina completamente reconocida, si es que alcanza tal grado. Pero ¿se puede considerar que esta área de investigación es un campo totalmente nuevo, o es el paso de evolución lógico del estudio de las Humanidades al encontrarse inmerso en la era tecnológica? En cualquiera de los dos casos, ¿qué son?, ¿quién puede ser y cuál es el papel de un humanista digital? Y por supuesto, ¿a qué nos referimos con Humanidades Digitales?

La estructura del siguiente capítulo busca explicar, de una forma general, el fenómeno que ha supuesto la vinculación de la tecnología a la investigación humanística. Para ello, lo primero que se ha creído oportuno exponer es el origen del término y a qué factores responde la denominación «Humanidades Digitales», para luego continuar con el proceso de definición y de mención de características relativas a ellas. Una vez formada una idea de a qué nos referimos, es conveniente llevar a cabo un recorrido temporal de los elementos que han favorecido su aparición, concluyendo con una visión de su evolución a través del tiempo y exponiendo la situación actual en la que se encuentra esta denominada, como ya veremos más adelante, «transdisciplina».

2.1. El nacimiento de una denominación

Numerosos debates se han generado en torno a la denominación de esta área; estos, se han incrementado en esta última década y parecen estar cerrándose —dentro de lo que significa cerrar un debate en el ámbito de las Humanidades— en los últimos años al alcanzar cierto grado de consenso, como veremos a lo largo de este capítulo.

Fue en 1965 en el seno de un congreso de la Universidad de Yale titulado: *Computers for the Humanities?* (Vanhoutte, 2013), en el que se creó un punto de encuentro y un cruce de experiencias entre esos campos, donde surge el concepto de *Humanities computing* y queda consagrado con el título de la primera revista académica que trata sobre esta cuestión: *Computers and the Humanities*. Esta publicación fue fundada en los Estados Unidos de América en 1966, por Joseph Raben, y tuvo una longevidad bastante alta puesto que

dejó de publicarse en 2004 con ese nombre, pasando a denominarse [*Language Resources and Evaluation*](#), sin abandonar la temática de la confluencia entre informática y lingüística.

No es hasta el año 2004 cuando aparece y cobra fuerza el término Humanidades Digitales, gracias a la publicación de [*A Companion to Digital Humanities*](#), cuyo título fue tomado puramente por una decisión de *marketing*. Inicialmente, Ray Siemens, uno de los editores, quería titularlo *A Companion to Humanities Computing* por ser el término utilizado desde los años sesenta, mientras que la compañía editorial y los empleados de *marketing* querían titularlo *Companion to Digitized Humanities*. Fue otro de los responsables científicos, John Unsworth, el que sugirió el título definitivo al englobar mucho más que una simple digitalización —*digitized* se asocia fuertemente en lengua inglesa a procesos de escaneado—, como sugería el cuerpo de publicitarios (Kirschenbaum, 2010). El resultado fue muy satisfactorio, hizo fortuna y resultó ser el acto bautismal de la denominación actual en el gran panorama internacional y que se traduciría a otros idiomas, como posteriormente veremos.

Parece que el concepto de Humanidades Digitales caló en la sociedad «académica» y el *Companion* logró sentar unas bases sobre lo que son. Autores como Patrik Svensson (2009), que priorizan este concepto sobre el de *Humanities Computing*, salen en su defensa. Él afirma que las *Digital Humanities*, como se denominan en inglés, pueden ser concebidas de una forma más abierta ya que, además de incluir el estudio metodológico, instrumental, textual y de digitalización, que ya se hacía bajo la denominación *Humanities Computing*, también deben centrarse en el estudio de nuevos objetos no textuales y nacidos en lo digital, en la forma de participación y en los problemas teóricos propios del humanismo que se ven potenciados al abrirse un nuevo panorama de análisis y estudio. Por tanto, para Svensson, las Humanidades Digitales engloban el *Humanities Computing*, un concepto que queda como reduccionista por la cantidad de prácticas que no se contemplan hasta la llegada del siglo XXI y sí son recogidas por la realidad más amplia a la que quiere referirse la nueva denominación.

Otro de los hitos que implicaron la consolidación del término en el panorama internacional y académico es la fundación de la Alliance of Digital Humanities Organizations ([*ADHO*](#)) en 2005. En ella se engloban actualmente diferentes asociaciones de

Humanidades Digitales de carácter internacional, estas son: The European Association for Digital Humanities ([EADH](#)), fundada en 1972 bajo el nombre de Association for Literary and Linguistic Computing (ALLC), que fue rebautizada —prueba de la consolidación y éxito del término— en 2011; Association for Computers and the Humanities ([ACH](#)), creada en 1978; Canadian Society for Digital Humanities/Société canadienne des humanités numériques ([CSDH/SCHN](#)), formada en 1986 llamándose Computers in the Humanities/Consortium pour ordinateurs en sciences humaines y renombrada en 2007; [centerNet](#) surgido en 2007; Australasian Association for Digital Humanities ([aaDH](#)), formada en 2011; Japanese Association for Digital Humanities ([JADH](#)), nacida en 2012; [Humanistica, L'association francophone des humanités numériques/digitales](#), aparecida en 2011. La integración de esta denominación, de forma tan clara y amplia, en el panorama académico internacional, hace que el arraigo de esta sea casi hegemónico hasta el punto de que algunas de las asociaciones más antiguas cambien su nombre, como son los casos de la europea EADH o de la sociedad CSDH/SCHN, mientras que la estadounidense ACH, que sigue manteniendo en su denominación la palabra «computers» desde 1978, en su web se define como «a major professional society for the digital humanities».

2.2. Los problemas de una definición

A Companion to Digital Humanities es un compendio informativo y descriptivo de las disciplinas humanísticas en su relación con las tecnologías computacionales, incluyendo una revisión histórica de los acontecimientos que poco a poco han ido desarrollando y creando esta «disciplina de disciplinas». Pero, por supuesto, esta obra no cierra el debate en torno a la pregunta con la que se inicia este capítulo, ¿qué son las Humanidades Digitales?, sino que más bien lo continúa, aunque tenga un papel relevante en este.

Si bien la publicación del *Companion* supuso un hito en la bibliografía de este campo, no podemos obviar que continúan los problemas básicos en torno a su definición, lo que por otro lado favorece los debates generales y las publicaciones que enriquecen esta área. Un ejemplo destacable es *Defining Digital Humanities. A reader*, que apareció en 2013 y fue editado por Melissa Terra, Julianne Nyhan y Edward Vanhoutte. Es un compendio que aglutina una gran cantidad de artículos de referencia en el ámbito que estudiamos.

Como podemos observar, la búsqueda de una definición universal es una labor compleja, muchas veces se han alzado, y sólo algunas coordinadas, intentando establecer unos límites completamente definidos. Resulta paradigmática la web [What is Digital Humanities?](#), en la que cada vez que se accede o se actualiza, se ofrece una definición distinta hecha por diversos autores. Como irónicamente señaló Fred Gibbs en su artículo escrito en 2011, *Digital Humanities Definition by Type*, «if there are two things that academia doesn't need, they are another book about Darwin and another blog post about defining the digital humanities».

El concepto Humanidades Digitales en sí mismo puede resultar para algunas personas que apenas están familiarizadas con el término, un oxímoron. Si observamos desde un plano meramente definitorio, según el *Diccionario de la Lengua Española (DLE)* la definición de Humanidades es el «Conjunto de disciplinas que giran en torno al ser humano, como la literatura, la filosofía o la historia». Sabemos que la acepción resulta académicamente muy simplista pero refleja lo que el imaginario común entiende, siendo este un ámbito de conocimiento que se aleja de lo que se conoce popularmente como ciencias «puras». Al añadir el calificativo «digitales» se está especificando que se relacionan y/o desarrollan dentro de ese medio, procedente de las ciencias computacionales. La combinación de ambos conceptos muestra claramente el acercamiento de que podrían concebirse como distantes, que ha generado un lugar híbrido entre ellos y que se va expandiendo con el paso del tiempo y con el avance de las ciencias tecnológicas. Si además de lo anterior, sumamos el concepto Humanidades en el panorama nacional e internacional y los debates que aún existen sobre qué es lo que abarca esta denominación, hace que la problemática de definir las Humanidades Digitales sea aún mayor.

Pero ¿a qué se debe esa búsqueda para establecer una definición? Hay que tener en cuenta que el intento de establecer los límites proviene sobre todo del ámbito académico. Como bien expresa Rafael Alvarado (2011), el mundo de las Humanidades Digitales ha crecido de manera exponencial en los últimos años y eso provoca fricciones entre los investigadores de esta área híbrida, sobre todo entre los nuevos y los antiguos. El autor compara el crecimiento de las Humanidades Digitales con el de un pueblo pequeño que se ha expandido muy rápido, y en el que los habitantes locales —en este caso la vieja guardia de humanistas digitales— intentan establecer y exponer sus normas a los foráneos, de esa forma se establecen los límites de lo que se puede y no puede hacer. Sin embargo, el

crecimiento ha sido tan acelerado en esta disciplina que las definiciones o normas rígidas quedan inservibles, bien por los nuevos avances que se producen y no responden a patrones más antiguos, o bien porque hay demasiadas voces hablando a la vez sobre lo mismo.

En 2005, Willard McCarty hizo ya constar una de las problemáticas respecto a las Humanidades Digitales en su libro *Humanities Computing* al decir sobre este campo de conocimiento que: «names a field of study and practice found both inside and beyond the academy in several parts of the world» (p. 2). De esta forma, al hacer constar su existencia fuera del ámbito académico, quiebra de alguna forma la legitimidad de un monopolio en este sector, que, conectando con lo que dice Alvarado, es el que intenta trazar los límites.

Matthew Kirschenbaum (2010), considerado uno de los padres de las Humanidades Digitales, pone de manifiesto lo anterior, expone el mundo más allá de la academia y señala una estructura que arraiga las Humanidades Digitales, sobre todo en el ámbito anglosajón, que orbita en torno a: una revista con referato, que es [Digital Humanities Quarterly \(DHQ\)](#); una oficina nacional en los Estados Unidos de América, [National Endowment for the Humanities \(NEH\)](#); y para finalizar, un congreso anual y una red internacional de centros amparados bajo la tutela de la [Alliance of Digital Humanities Organizations \(ADHO\)](#). Por supuesto, no serían pocos los que tacharan esta visión de reduccionista y hegemónica, tal vez para algunos, pero para muy pocos a día de hoy, en que los movimientos de contestación y la defensa de lo que se han venido a llamar las periferias, visiones de género, han ido tomando fuerza (Risam: 2018).

Para concluir el debate, Rafael Alvarado (2011) sentencia que «there is no definition of digital humanities, if by definition we mean a consistent set of theoretical concerns and research methods that might be aligned with a given discipline, whether one of the established fields or an emerging, transdisciplinary one». El autor defiende de esta manera que existen tantas Humanidades Digitales como humanistas digitales hay, puesto que cada uno tiene forma de entender el concepto y la disciplina.

Finalmente, Alejandro Piscitelli, nos anima a no intentar definir las y a pensarlas más bien dentro de un marco de cultura digital, surgida tras la analógica y del papel, puesto que actualmente casi todo lo que nos rodea en la sociedad, tiene que ver con lo tecnológico,

exponiendo a su vez, que las Humanidades Digitales son un campo co-habitacional entre las dos culturas antes mencionadas.

Sin embargo, desde una perspectiva propia, se ha de considerar que este campo tratado debe ser visto como una evolución natural y acorde al siglo XXI de las propias Humanidades, que, ante la influencia del desarrollo e implantación de la tecnología en nuestras vidas, ha fomentado un cambio sociológico importante y, por ello, supone una metamorfosis epistemológica que como mínimo debe ser analizada y estudiada.

2.3. Manifiesto por unas Humanidades Digitales: ¿una forma de definición?

Paralelamente a los congresos y publicaciones ha surgido en el ámbito del humanismo digital el fenómeno de los [THATCamps \(The Humanities And Technology Camp\)](#), un nuevo sistema informal de intercambio de experiencias, surgido en 2008, y autodenominado «*unconference*», cuya traducción sería algo similar a «nocongreso»; el interés es el de reunir gente interesada en la hibridación entre Humanidades y tecnología. Estos «campamentos» se convocan de forma particular, puesto que se hace un llamamiento a través de la web para reuniones de uno o dos días, en un lugar concreto y entonces, se estipula una agenda entre los asistentes. Pese a que los espacios en los que realizan son principalmente de ámbito académico, cabe destacar que los THATCamps, rompen con la rigidez de los congresos y demás eventos tradicionales del mundo científico.

Es en el seno del THATCamp convocado en París, el 18 y 19 de septiembre de 2010, de donde surge la idea de redactar un Manifiesto de las Humanidades Digitales que será publicado un año después. Es significativo que pese a ser originalmente en francés el título sea *Manifeste des «Digital Humanities»*, con el concepto en inglés. Actualmente está disponible en varios idiomas y en castellano se titula [Manifiesto por unas Humanidades Digitales](#).

El manifiesto está dividido en cuatro partes, la primera de definición, la segunda de situación o estado actual de la Humanidades Digitales, otra es una declaración de intenciones y, por último, un apartado de orientación y explicación hacia dónde se dirige. El análisis

de dicho documento explica de manera clara lo que en ese momento aspiraba a ser la disciplina y qué elementos debe necesariamente abarcar.

A la hora de definir el área, el manifiesto identifica que los cambios experimentados en el ámbito digital han influido y a la vez puesto en tela de juicio «las condiciones de producción de los saberes»; según este punto se defiende, muy en la línea de Piscitelli, un «choque de culturas», la digital y la analógica, siendo las Humanidades Digitales el puente que las une. También se indica en el texto que la disciplina comprende el concepto Humanidades en su más amplia acepción, sin hacer *tabula rasa* del pasado, como muchos investigadores temen, sino que se sustenta en el «conjunto de los paradigmas, de los saberes y conocimiento propios» de las disciplinas, mientras se utilizan nuevas herramientas y perspectivas del campo digital. Finalmente, acaban su definición como «transdisciplina» que porta «métodos, dispositivos y perspectivas heurísticas» y tienen que ver con procesos de digitalización en Ciencias Sociales y Humanas.

El manifiesto expone la situación en la que se enmarca destacando el aumento progresivo de experimentos digitales en las Ciencias Humanas y Sociales desde el último medio siglo y remarca, a propósito de esto, la aparición reciente de centros de Humanidades Digitales. Destaca que existe una imposición digital con coacciones técnicas y económicas, que, si bien puede parecer un problema, también puede ser una oportunidad. Expone una problemática que es muy real, y es la existencia de determinados métodos ya experimentados que resultan efectivos pero que apenas salen de sus círculos de producción, principalmente, por desconocimiento. Especifica, además, que existen muchas comunidades con diversos intereses en «prácticas, herramientas o diversos objetos transversales» que comienzan a aglutinarse. Todo esto es el campo de cultivo que permite el florecimiento de la disciplina que ahora estamos exponiendo.

Los autores, asistentes del THATCamp de París 2010, lanzaron una declaración de intenciones en representación de todos los humanistas digitales, especificando que son una «comunidad de práctica, solidaria, abierta, acogedora y de libre acceso», que no tiene fronteras de ningún tipo, que es multilingüe y multidisciplinaria. Explican que buscan profundizar en el conocimiento y mejorar la calidad en la investigación, además de enriquecer el patrimonio colectivo, de forma interdisciplinaria. Abogan por «la integración de la cultura digital en la definición de la cultura general del siglo XXI».

Con este manifiesto, la comunidad expone que busca: un libre acceso a los datos y metadatos, y que estos sean documentados y permitan la interoperabilidad, tanto de forma técnica como conceptual; una amplia difusión y circulación de métodos, códigos fuente, formatos y resultados de investigaciones; la integración de la disciplina en todas las carreras de Ciencias Sociales y Humanidades y de Arte, creando a la vez diplomas específicos y formaciones profesionales, así como su valoración en la incorporación profesional; la elaboración de una capacidad colectiva basada en un vocabulario común, asentada en el trabajo colectivo, viéndose como una oportunidad científica; la definición y difusión de prácticas consensuadas, aconsejables en relación a las necesidades de las disciplinas; finalmente, la construcción de «ciberestructuras» válidas para las necesidades reales tanto en la labor de investigación como a la de difusión.

Todo el texto expone una realidad con un carácter militante y de lucha por unos principios, ya no solo de cara al mundo de la Academia, que es el primero que debe recoger el guante, sino también a las instituciones gubernamentales, estatales e internacionales, y por supuesto a la sociedad general, que es en última instancia la que debe salir beneficiada de todo el proceso.

Aunque el manifiesto parisino ha quedado como punto de referencia obligatorio, previamente a este, en 2009, bajo el amparo del actual Center for Digital Humanities (CDH) —por entonces simplemente denominado Digital Humanities Program— de la Universidad de Los Ángeles de California (UCLA), en una especie de edición conjunta realizada por Todd Presner, Jeffrey Schnapp y Peter Lunenfeld, es publicado «[The Digital Humanities Manifiesto 2.0](#)», que actualiza uno anterior de 2008, y en la que los autores invitan, a su vez, a realizar una versión 3.0 si fuese necesario (Presner, 2009).

Este «manifiesto 2.0» dota a las Humanidades Digitales de un trasfondo evolutivo en la búsqueda de su (in)definición,¹ situando el origen ideológico de este campo, en la contracultura y «cibercultura» americana de los años 60 y 70, con la concepción de la democratización de los medios y la cultura. Además, en el texto se evidencia una dicotomía entre prácticas antiguas y nuevas dentro de esta área, que serán explicadas en un apartado

¹ Los autores titulan un apartado como «*what is(n't) digital humanities (and why it matters)*».

posterior. Otro de los aspectos que explica, es que de nada sirve aplicar términos que definan las Humanidades Digitales si detrás no hay una búsqueda de nuevos lenguajes, formas de trabajo, prácticas, métodos, etc.

Pese a todo esto, el «manifiesto 2.0» se enfrenta a dos problemas frente al parisino. Por un lado, enmarca en los Estados Unidos el trasfondo y eso dota al texto de unas características muy particulares, estableciendo una evolución de las Humanidades Digitales centrada, principalmente en las fronteras de ese país. Tanto es así, que el «manifiesto 2.0» no ha sido traducido a otras lenguas. Por otro lado, el texto de París surge, en régimen asambleario, de un debate general de los asistentes al THATCamp de 2010, algo que le da una legitimación democrática por parte de los profesionales de este ámbito, mientras que el californiano, está publicado por tres personas bajo el paraguas de la UCLA, eso sí, elaborado en una plataforma que permitía la crítica de los usuarios durante su redacción, como comenta el propio Todd Presner en la entrada de su web sobre el lanzamiento del «manifiesto 2.0».

De todas formas, no se puede obviar la gran cantidad de apreciaciones, datos y críticas interesantes que aporta, así como la dotación de un sentido trascendental de las Humanidades Digitales en el tiempo con una proyección de futuro y un interés concreto del devenir de este campo. Gran parte de los preceptos establecidos en el texto californiano son asimilados por el parisino, por lo que no se puede hablar de documentos opuestos, sino más bien de una adaptación y democratización, de unos criterios, métodos, valores y aspiraciones.

2.4. Sentando unas bases: filosofías y características

Basándonos en lo defendido por los manifiestos, entendemos las Humanidades Digitales como un campo de trabajo cooperativo entre las diversas disciplinas —sociales, humanas, artísticas y tecnológicas—. En el que, además, según Alejandro Piscitelli (2014b), debe existir un espacio de colaboración «intergeneracional», puesto que la revolución tecnológica actual, ha propiciado la aparición de dos generaciones, una formada en la era analógica y otra en la digital. En este aspecto, dentro del campo hay una labor importantísima de búsqueda de puntos de encuentro y de crecimiento entre todos. Todo esto se basa,

según el autor, en la «Filosofía *maker*», en la que se defiende el aprendizaje y el crecimiento intelectual gracias al trabajo colaborativo, y en la que además se debe aplicar el denominado «pensamiento de diseño» (*Design Thinking*), característico de los ingenieros, que permite enfocar de forma ágil y resolutiva la aplicación de elementos de innovación en entornos difusos o complejos.

Entre las declaraciones que se hacían en el apartado anterior, cabe resaltar la vehemencia con la que se destaca el carácter abierto, sin fronteras y de acogida de la comunidad. Esto tiene sentido gracias a la ayuda de internet, un sistema de comunicación que prácticamente, elimina las fronteras del mundo y permite el acercamiento de la información a casi cualquier parte.

La evolución y el uso de internet ha mutado con el cambio de siglo; durante los noventa, la función del usuario frente a su utilidad era meramente pasiva, siendo este un mero espectador, o activa, si producía algún tipo de producto para la web. Pero esto comienza a cambiar entrando el siglo XXI, la web ya no está diseñada para esas dos funciones, sino que se permite una interoperabilidad y los roles pueden cambiar, uno puede pasar de leer a escribir y compartir cualquier tipo de experiencias, surgen los blogs, las redes sociales. A esto es lo que se ha denominado como «Web 2.0», la web de la colaboración y el intercambio.

Sin embargo, hay que tener en cuenta alguna cuestión en torno al calificativo «2.0». Como bien se dice en *The Digital Humanist: A Critical Inquiry* (Fiormonte, Numerico y Tomasi, 2015: 59-62)² la numeración 2.0, es una estrategia de *marketing* sin parangón por parte de Tim O'Riley, acuñador del concepto en 2005. Según Tim Berners-Lee (2010), inventor de la Web que desecha el apelativo numeral, el foco de interés que se pone sobre el sistema de wikis, blogs y redes sociales, en detrimento de otras formas de compartir información, no deja de tener un interés mercantilista que busca atraer a los usuarios a un nuevo sistema donde abundan los intereses de publicitación y tráfico de información en favor de empresas privadas. Otra cosa que también critica es la falsa imagen de neutralidad que se tiene de la Red, puesto que el acceso no es igual en todo el mundo, ya no solo

² Se ha citado esta obra de 2015, traducida al inglés, frente a la primera edición de 2010, en italiano, por haber revisado y ampliado sus contenidos.

entre ricos y pobres, sino que, dependiendo de donde nos encontremos, los contenidos son controlados y priorizados por intereses, incluso, estatales. Además, Berners-Lee (*idem*), defiende que los principios de la Web están consolidados y si estos se preservan, esta promete futuras posibilidades, evolucionando constantemente conforme la sociedad lo va necesitando.

A pesar de la problemática de la Web 2.0, lo que sí es cierto es que posibilita compartir cualquier tipo de formato de datos, mientras que antes era solamente permitía el de textos planos. Eso favoreció la idea de Ilaria Capua, una viróloga italiana que rechazó compartir su investigación con una base de datos privada y decidió hacerla pública a todo el mundo, ayudando a crear una base de datos que se denominó [*Global Initiative on Sharing Avian Influenza Data \(GISAI\)*](#). Es por ello por lo que se la considera como una de las cabezas del movimiento «Open Science» (Fiormonte, Numerico y Tomasi, 2015: 79-81). Este consiste en la publicación y difusión de los avances científicos de forma libre, para que todo aquel interesado, ya sea perteneciente a la disciplina o no, pueda acceder y nutrirse de ellos e, incluso, permitir una aportación enriquecedora por parte del que la consulta. Todo esto va en sintonía con la idea de los creadores de la [*Open Knowledge Foundation \(OKF\)*](#), surgida en 2004, con el objetivo de apoyar la difusión del conocimiento abierto más allá de restricciones legales, sociales o tecnológicas.

Bajo la idea de Open Science y junto a la filosofía de colaboración que imbuye a las Humanidades Digitales, se nos presentan otros conceptos básicos que sirven de cimientos para esta transdisciplina.

El Open Source o código abierto es la característica de todo aquel programa informático publicado bajo la licencia denominada así, que permite a cualquier usuario utilizarlo de forma totalmente gratuita; además, le permite a este el acceso a su código fuente para modificarlo a voluntad, sin ninguna restricción. Es muy común que el desarrollo de *software* libre, como también es conocido, sea diseñado y elaborado de forma colaborativa entre varios desarrolladores.

Un ejemplo claro dentro de esta filosofía es el de los sistemas operativos (SO) GNU/Linux, cuyos creadores, nutridos de la ideología contracultural americana y fieles a la idea de *software* libre, deciden crear unos sistemas operativos con código abierto para que, no

sólo cualquiera pueda acceder a ellos y utilizarlos, sino también ser modulado por el usuario según su propio interés, permitiendo a su vez que este pueda llegar a dejarlo disponible para otras personas. Es remarcable esta situación mientras que la de los otros sistemas operativos más utilizados —Windows y Mac OS— son productos cerrados para su comercialización y uso.

Si bien es cierto que el *software* libre es uno de los elementos ideales para el trabajo de los humanistas digitales, tanto a la hora de su desarrollo como a la de su utilización, en la realidad no se plasma este precepto con rigurosidad, pues bien por comodidad, o bien por imposiciones institucionales se obliga a trabajar con herramientas de *software* privado.

Otra de las características que envuelven a las Humanidades Digitales y que no podemos dejar de presentar es el Open Access (Fiormonte, Numerico y Tomasi, 2015: 84-89). Este es un concepto con el que se defiende que cualquier publicación digital de índole académica y/o científica, pueda ser distribuida de forma libre, anónima en ocasiones, y gratuita para que pueda acceder a esa información todo aquel que quiera. No obstante, existen una serie de problemáticas ligadas a este tipo de publicaciones. Por un lado, en los sistemas de evaluación de métodos científicos, el predominio de las revistas tradicionalmente publicadas en papel frente a las del *Open Journal System* es significativo en lo relativo al índice de impacto, relegando a estas últimas revistas a unos puestos por debajo y siendo, por tanto, menos valiosa su publicación. Por otro lado, la filosofía Open Access orbita en torno a la difusión masiva utilizando como medio la gratuidad, pero esta, en muchas revistas, es relativa. En el caso de la revista por excelencia de las Humanidades Digitales, *Digital Scholarship in the Humanities*, el autor debe cubrir unos costes si quiere que sea publicado inmediatamente en Open Access, en el caso de no hacerlo es el lector el que debe adquirir el artículo previo pago; tras un año, la publicación pasa a ser gratuita, pero en ocasiones, y tratándose de avances digitales que se caracterizan por su celeridad evolutiva, el texto puede «abrirse» cuando el tema ya esté obsoleto.

Pero volviendo al tema de las características propias de la Open Science, no podemos marginar el concepto de Open Data o uso libre de datos extraídos, para que puedan ser reutilizados y difundidos por quien quiera, siendo estos «procedentes de» y «útiles» en cualquier disciplina. Sin embargo, para poder utilizar los datos o para poder extraerlos, hay que usar algún tipo de método o de *software*, que facilite esa labor de minería.

Hoy en día uno de los recursos más importantes para los usuarios, empresas e instituciones, es la obtención de datos a través de la Web. Una forma útil de facilitar esta labor se realiza aplicando sobre la información contenida ciertas capas semánticas que permitan a las máquinas y sus programas su lectura y accesibilidad para su análisis y uso; a esto se le conoce como Web Semántica. Si utilizamos los datos más estructurados, eso permite crear relaciones entre ellos y así crear una red semasiológica, denominándose a esto Linked Data (datos enlazados), una forma más simplificada de la Web antes mencionada. Un ejemplo de ellos sería la web de la Biblioteca Nacional de España y su portal de [Datos](#) donde se relacionan de esta forma autores, obras, documentos y temáticas.

Cuando el volumen de datos disponibles es ingente, podemos hablar de «Big Data». Tal cantidad de información no puede procesarse con las herramientas tradicionales y requiere para ello el desarrollo de otras nuevas. En el ámbito de las Humanidades y Ciencias Sociales, los «Big Data» tienen la capacidad de hacer aumentar la calidad de las investigaciones en un menor tiempo de procesamiento, sobre todo si se trata de datos cuantificables y objetivos (*ibidem*: 81-83). Sin embargo, el humanista no debe perder la capacidad crítica a la hora de trabajar con los «Big Data» y tiene que ser consciente de que la metodología empleada debe ser afín a los objetivos de la investigación; además, ha de tener en cuenta que todo estudio de datos generalizados en grandes corpus, tiende a ocultar los errores o particularidades hasta el punto de poder darse por buenos algunos supuestos que no lo sean.

Para concluir el apartado, hablaremos de otro de los conceptos que van ligados al ADN de esta disciplina, como es el *crowdsourcing*. En este caso nos referimos a un método de trabajo colaborativo mediante el cual un grupo indeterminado de personas realiza unas tareas abiertas a todo participante, presumiendo que va a enriquecer el resultado (Causser y Wallace, 2012). Sin embargo, este método puede generar algunos problemas, uno de ellos es la dificultad para encontrar voluntarios que quieran hacer un trabajo, si este no es remunerado; otro, por ejemplo, aparece si la tarea es muy especializada y el usuario no lo es, lo que podría llegar a ser contraproducente para un resultado de calidad, pero si se limitase el acceso, entonces dejaría de ser abierto. Una forma de solventar el dilema es mediante la posibilidad de establecer roles jerárquicos a la hora de trabajar, donde unos usuarios especialistas supervisen al resto. Aunque este método de trabajo no es nuevo, la

informática y, sobre todo, internet ha permitido su exponencial desarrollo y difusión en todo el mundo. Un claro ejemplo de *crowdsourcing* es la *Wikipedia*, una enciclopedia generada colaborativamente entre todos los usuarios del mundo y que hoy es fuente de consulta para casi cualquier tema. Bien es cierto que, como decía anteriormente, que, ser de carácter voluntario y llevado a cabo, en parte, por población no especialista, la información contiene algunos errores, pero que pueden ser puestos en cuestión y revisados por otro usuario. Otro proyecto de esta índole llevado a cabo en Europa es el denominado [*Transcribe Bentham*](#), llevado a cabo por la UCL, que buscaba transcribir los documentos del filósofo inglés Jeremy Bentham y que se valió de este medio para ello, dando lugar a la creación de interesantes publicaciones sobre el método, que se hallan disponibles en su blog.

2.5. Sobre el carácter revolucionario de las Humanidades Digitales y algunos antecedentes

Pese a haber remarcado anteriormente el carácter actual y novedoso de este sector, no se debe olvidar que el surgimiento de esta disciplina no ha sido algo espontáneo y carente de antecedentes. Ciertamente es que la cultura digital ha avanzado de forma vertiginosa, sobre todo desde los años ochenta hasta la actualidad, adaptándose cada vez más al usuario; pero esto responde a los procesos de aprendizaje, desarrollo y perfeccionamiento naturales en cualquier ámbito.

Asa Briggs y Peter Burke (2002: 210) señalan que «desde el advenimiento de la microelectrónica y los ordenadores se les ha atribuido la naturaleza de “revolución”, a veces con un pensamiento inadecuado» (p. 210). La misma cautela sobre el uso de término de la «revolución» en el ámbito de la imprenta —que suele ser comparada con la revolución tecnológica actual, debido a los cambios en la transmisión del conocimiento—³ se observa en los autores al matizar el trabajo de Eisenstein (1980; 1983); sobre este tema afirman que la imprenta debe ser vista más como un catalizador que fomenta los cambios sociales que como la causa de estos, que la adaptación al nuevo medio fue gradual y no

³ En una entrevista en el programa *Le Grand Entretien* (22-05-2013) el filósofo e historiador de las ciencias Michel Serre declaró que «la révolution numérique est comparable à l'invention de imprimerie, et modifie tout».

repentina y que el enfoque de Eisenstein se centra de forma demasiado aislada en la imprenta cuando se debería atender, también, al conjunto de medios de comunicación y a la evolución del sistema productivo en consonancia con su entorno (pp. 34-35).

Para autores como Lars Ole Sauerberg y Thomas Pettit (Starkman, Petit y Sauerberg, 2013), el desarrollo de la cultura digital rompe con la forma de transmisión cultural que se había impuesto con la imprenta, volviendo a una situación parecida a la que existía a la que ellos denominan como «el paréntesis de Gutenberg». Según su teoría, la etapa anterior a la de las prensas se caracterizó por una fluidez propia de la transmisión, que resultaba efímera, incontenible en un objeto físico, y que por ello se podía compartir y modificar con facilidad, de forma flexible. La llegada del ingenio de Gutenberg supuso, tal y como los autores defienden, el desarrollo de unas ideas de perdurabilidad, individualidad, autoridad, fijación y estabilidad, que serían dominantes hasta la llegada de lo digital, momento en el que se van perdiendo estos valores atribuidos al paréntesis, en favor de una transmisión apoyada en la colectividad y la libertad de uso. Alejandro Piscitelli (2015), defensor de la teoría del paréntesis, también expone algunas de las críticas sobre esta como la de Joaquín Rodríguez (2008) que se halla es desacuerdo sobre la existencia de un paréntesis iniciado por Gutenberg, puesto que la tendencia se había iniciado con la aparición del códice y la imprenta lo que hace es instrumentalizar y facilitar su producción. Sobre este aspecto conviene mencionar a Armando Petrucci (1999a) y su planteamiento sobre la escritura y su función como agente de preservación de la memoria de las distintas sociedades a lo largo de la historia, así como los principales procesos de cambio que esta ha sufrido hasta llegar a lo que denomina como «desorden de la escritura virtual».

Hemos dicho anteriormente que este campo del conocimiento es un puente, un área híbrida entre el mundo de las Humanidades en su más amplia definición y el mundo digital y de la tecnología. Establecer unos precedentes claros de colaboración entre ambos conceptos resulta complicado, puesto que podríamos encontrar ejemplos en tiempos lejanos. Como uno de ellos, podríamos mencionar la máquina de Anticitera, un artilugio analógico que se ha llegado a denominar como el primer «ordenador» de la historia, utilizado con funciones astronómicas y también para predecir cuándo deberían tener lugar los seis grandes certámenes griegos (Freth, Jones, Steel y Bitsakis, 2008). No obstante, para establecer unos precedentes más concretos y cercanos en el tiempo, nos centraremos en analizar la relación de algunas de las figuras más relevantes en la informática y su relación con las

Ciencias Sociales y Humanas, así como personas destacables del ámbito humanístico y que acabaron sirviéndose de la tecnología en sus investigaciones.

Comenzando el segundo tercio del siglo XIX, Charles Babbage, matemático británico considerado uno de los padres de la informática y de la computación, diseña la máquina analítica, un computador moderno de uso general que funcionaría con motor a vapor y que utilizaría tarjetas perforadas de una forma similar al telar mecánico de Jacquard, pero en este caso, en vez de establecer patrones de bordado, se utilizaba para la entrada de datos y programas. Sin embargo, este invento jamás fue construido en vida de Babbage, en parte por problemas técnicos, puesto que los engranajes de la época no podían soportar el esfuerzo y se deformaban fácilmente con el calor, y en parte porque en 1878 la *British Association for the Advancement of Science*, fundada en 1831, recomendó no construirla y se bloqueó de esta manera el acceso a los fondos gubernamentales.

Sobre esta máquina escribió el ingeniero italiano Luigi Federico Menabrea en 1842 sus «Notions sur la machine analytique de M. Charles Babbage» en las que describe detalladamente la máquina y su uso. De este texto, gracias a la amistad que le unía a Babbage, hizo a su vez su traducción al inglés Ada Augusta King, condesa de Lovelace e hija del poeta Lord George Byron y de la matemática Lady Anne Isabella Noel Byron. Ada Lovelace, como también sería conocida, publicó en el tercer número de la revista *Scientific Memoirs*, la mencionada traducción «Sketch of The Analytical Engine Invented by Charles Babbage [...] with notes upon the Memoir by the Translator», en 1843. Algunas notas de interpretación de funcionamiento y uso de la máquina analítica son consideradas como un rudimentario lenguaje de programación para ese ordenador primigenio, es por esta razón por la que a Ada se le considera la madre de la programación; hoy en día, en su honor, existe un lenguaje de programación homónimo llamado «Ada».

Debido a sus ascendentes parentales, Vanhoutte en su artículo de 2013 «The Gates of Hell: History and Definition of Digital | Humanities | Computing», que se encuentra recogido en *Defining Digital Humanities. A reader*, define a la condesa de la siguiente manera: «Ada Lovelace, as she is more frequently called, may well be considered the personification of the humanities computing educational idea»; a pesar de que desde pequeña no vivió con su padre. En su «nota A» sobre la máquina analítica de Babbage, la autora trasciende el mero uso matemático del invento y teoriza sobre un futuro más artístico:

«Supposing, for instance, that the fundamental relations of pitched sounds in the science of harmony and of musical composition were susceptible of such expression and adaptations, the engine might compose elaborate and scientific pieces of music of any degree of complexity or extent» (Menabrea, 1843). La aplicación de la ciencia, en este caso, a la música, responde a una idea particular que Ada King hace del pensamiento científico, en lo que ella denomina «Poetical Science», utilizando la imaginación para dirigir el pensamiento matemático (Holmes, 2015).

Según Toole (1998), la condesa de Lovelace defendía, a través de sus cartas y escritos, que una división entre arte y ciencia impedía comprender la esencia de una idea. Pese a su formación puramente científica, que su madre le inculcó, Ada poseía una sensibilidad propia de los poetas románticos como su padre, donde la intuición y la observación emocional tenían un peso importante, llegando a aportar esa visión propia al mundo científico y aportando una perspectiva metafísica al estudio de las matemáticas. Gracias a esa forma de entender la ciencia, sus «notas» llegaron a servir al propio Alan Turing, como testimonio precedente a un proto-desarrollo ideal de la inteligencia artificial, un siglo después. Por todo ello es muy pertinente el apelativo «prophet of the Computer Age», otorgado por la propia Toole en 1998.

Como veremos a continuación, es en torno a la Segunda Guerra Mundial cuando se produce un punto de inflexión en el desarrollo tecnológico que permite el nacimiento de las primeras computadoras, que surgen como elemento clave de la estrategia bélica, la comunicación y el espionaje durante el conflicto.⁴ Dentro de este marco, se produce la necesidad de combinar los conocimientos tanto humanísticos como científicos para obtener cierta ventaja sobre el bando enemigo. A pesar de ello, como indican Fiorimonte, Numerico y Tomasi (2015: 47) «the development of alternative analog computers was cut short by the Second World War and not resumed, and criticism of the path taken in the development of the digital computer by leading theorists was ignored».

En el corazón de Inglaterra, en el condado de Buckinghamshire, se encuentra la instalación militar de [Bletchley Park](#) que fue sede central de la *Government Code & Cypher School* (GC&CS) durante la Segunda Guerra Mundial y que acogió a mujeres y hombres

⁴ Es en el periodo de gestación de la II Guerra Mundial cuando ya se producen estos desarrollos tal y como se puede observar en la descripción de las máquinas que hace Miquel Barceló (2008: 47-63).

lingüistas, traductores, matemáticos y aficionados al ajedrez, a los crucigramas y a los acertijos; dedicados todos al descryptado de mensajes intervenidos a los nazis y a su posterior análisis.

El ejército alemán utilizó una serie de mecanismos para codificar los mensajes y que resultasen prácticamente indescifrables para el bando rival. Para ello utilizaron, principalmente, las máquinas denominadas como «Enigma» y las Lorenz SZ 40 y 42. Sin embargo, en el seno de la mansión victoriana Bletchley, tuvo lugar uno de los hitos que fue indispensable para la victoria aliada: la construcción de «Colossus», el primer computador digital programable, utilizado para el criptoanálisis.

Antes de la creación del computador, el cifrado de las «Enigma» fue descryptado exitosamente gracias al diseño de una máquina ideada por el matemático Alan Turing, perfeccionada por Gordon Welchman y construida por el ingeniero Harold «Doc» Keen en Bletchley Park. Para ello, se valieron de la «Bomba criptológica», un dispositivo polaco desarrollado principalmente por el criptologista Marian Rejewski (Wilcox, 2006: 3-8), en 1938, que imitaba el funcionamiento de las «Enigma» alemanas, pero de una versión no destinada a uso militar. La máquina electromagnética de Turing acabó denominándose «Bombe», se construyó en Bletchley por vez primera en marzo de 1940, con el nombre de «Victory» (Anderson, 2007).

Sin embargo, a pesar de haber conseguido un avance importante con el desciframiento de los mensajes realizados con los anteriores artefactos alemanes, aún quedaba una gran cantidad de mensajes por descryptar, los elaborados por las máquinas «Lorenz». Para conseguirlo fue crucial la presencia del matemático Max Newman, que se incorporó a Bletchley Park en agosto de 1942, recomendado por el que sería posteriormente Premio Nobel de Física, Patrick Blackett. En una [carta](#) de recomendación escrita por el físico al Director de Inteligencia Naval, John Godfrey⁵ lo describe como «[...] one of the most intelligent people I know, being a first-class pure mathematician, an able philosopher, a good chess player and musician [...]» (Blackett, 1942), dejando patente su interés tanto por las ciencias denominadas «puras», como por las humanas.

⁵ La carta ha sido recogida y reproducida digitalmente por David Anderson, profesor de Humanidades Digitales de la Universidad de Cambridge, en el [Newman Digital Archive](#)

En 1943, a Newman se le otorgó la dirección de un área conocida como «Newmanry», ideó una máquina capaz de criptoanalizar las Lorenz que estuvo operativa en junio de ese mismo año. El diseño fue encargado al ingeniero de la *Post Office Research Station*, Frank Morrell, que trabajó junto a Thomas H. Flowers. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados y estas máquinas, denominadas «Heath Robinson» por sus operarias, fueron pronto desechadas a causa de su lentitud e imprecisión, debido a la aparición del computador digital de grandes dimensiones y, aunque limitadamente, programable: «Colossus». Flowers, trabajó en su diseño y construcción desde febrero hasta diciembre de 1943 y en enero fue instalada una primera versión y puesta a prueba exitosamente en Bletchley Park (Flowers, 1983; Copeland, 2004).

Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, todo lo acontecido en el interior de Bletchley permaneció bajo secreto de guerra hasta tres décadas después y la mayoría de las máquinas fueron desmontadas o destruidas. Sin embargo, el desarrollo computacional para la interpretación de textos en clave, ya no solo en Bletchley, sino en todo el mundo, favoreció el nacimiento de una de las ramas de investigación más importantes en la lingüística computacional, la Traducción Automática (Machine Translation), que es según el estudioso de este campo, John Hutchins (1986: 4), «the application of computers to the translation of texts from one natural language into another» La utilidad de la Traducción Automática quedó patente en 1954, tras un experimento altamente publicitado realizado por la Universidad de Georgetown y con la colaboración de IBM, en el que consiguió traducir exitosamente una frase del ruso al inglés (Vanhoutte, 2013).

Lo que queda de manifiesto es que la guerra permitió un desarrollo tecnológico que inmediatamente después tendría aplicaciones sociales, más cotidianas y, también, influiría en la investigación en los ámbitos humanísticos.

Uno de los ingenieros más influyentes en los Estados Unidos, que tuvo relevancia antes y durante la guerra, hasta el punto de ser uno de los consejeros más valiosos del presidente Roosevelt, fue Vannevar Bush (Fiormonte, Numerico, y Tomasi, 2015: 32-34). En la década de los 30 construyó un computador analógico, el analizador diferencial, que tenía una gran potencia de cálculo y fue muy utilizado durante el conflicto bélico. Fue vicepresidente y decano en la Facultad de Ingeniería del Massachusetts Institute of Technology

(MIT) hasta que sus méritos le llevaron a alcanzar la presidencia del Carnegie Institute una institución sin ánimo de lucro de carácter científico y filantrópico, en 1939; un año después, por sugerencia suya al propio Roosevelt, se estableció el National Defense Research Committee (NDRC) y fue puesto a cargo de él hasta que fue integrado dentro de la Office for Scientific Research and Development (OSRD fundada en 1941, momento en el que se le otorga su dirección a Bush. La labor de este centro orbitó principalmente en el desarrollo de armamento, incluyendo el proyecto Manhattan, el que ideó y fabricó de la bomba atómica (Wiesner, 1979: 95-97).

Pero no es por los méritos bélicos por lo que Vannevar Bush se considera un precedente de las Humanidades Digitales sino, más bien, por los desarrollados tras el conflicto, ya que, pese a que su influencia estatal mermara, no así su influencia científica, puesto que fue uno de los fundadores de la National Science Foundation (NSF), que supervisa y subvenciona gran parte de los proyectos científicos estadounidenses.

En julio de 1945, una vez ya acabada la guerra, Bush publica en la revista *The Atlantic Monthly* un artículo que titularía «As We May Think». En este caso el autor promueve la reorientación de las investigaciones científicas con objetivos más acordes a los tiempos de paz. Además, pone de manifiesto la especificidad de campos científicos que se ha producido durante la guerra y la falta de interconexión entre ellos, así como el incremento de datos, ya no sólo en formato textual, sino también gráfico y/o sonoro, creando un exceso de información cuyo procesamiento resulta dificultoso para el ser humano. El autor llega a vaticinar la aparición de nuevas máquinas calculadoras o de dispositivos capaces de reconocer la voz y traducirla en formato escrito o incluso de nuevas formas de producir y almacenar información; pero lo más destacable de todo, es la descripción que hace de su máquina «Memex».

El Memex, que seguiría siendo rediseñado hasta los años 60 por el propio Bush, es un aparato pensado para el almacenaje de datos en distintos formatos, pero reproducidos en microfilm, y su consulta mediante una búsqueda no simplemente basados en el orden alfabético o en un mero índice, sino por asociación temática, que es la tendencia en el ser humano. Sin embargo, el Memex no estaba concebido solamente como una forma de consulta contemplando, además, la posibilidad de añadir comentarios y notas marginales por parte de los usuarios mediante fotografía seca, produciendo así un enriquecimiento

del texto y de la información. La concepción del Memex se hizo teniendo en cuenta los hábitos cognitivos de los humanos y en su diseño constaba de ciertos dispositivos y palancas que fueran de fácil utilización para, de esa forma, facilitar la interrelación entre hombre y máquina. Hasta tal punto es esto importante que las notas de Vannebar Bush sirvieron de base para el diseño del ratón de Douglas Engelbart, por ejemplo (Fiormonte, Numerico, y Tomasi, 2015: 34-35).

No se podría concluir este breve panorama de precedentes y visionarios de las Humanidades Digitales sin hablar del considerado, según el relato más establecido, padre de este campo de investigación. Fue en 1949 cuando el jesuita italiano, Roberto Busa (1980), publica en Milán su tesis doctoral *La Terminologia Tomistica dell'Interiorita: Saggi di metodo per una interpretazione della metafisica della presenza*, tres años después de haberla defendido. Fue entonces cuando comenzó a plantearse un proyecto mayor, un *index verborum*, con más de once millones de palabras, de la obra de Santo Tomás de Aquino y de autores relacionados con ella que pudiera servir para otras muchas investigaciones. Para una labor tan colosal, el Padre Busa, habiendo escuchado hablar de los computadores, decidió viajar a los Estados Unidos en busca de una herramienta que pudiese ayudarlo en su proyecto, visitando hasta veinticinco universidades en el territorio norteamericano. Finalmente acabó siendo remitido a Nueva York, a la sede de IBM para reunirse con su director Thomas J. Watson que acabó ofreciendo el soporte técnico para lo que se acabaría llamando *Index Thomisticum*, el primer proyecto de lo que Busa ya denominó *Humanities Computing* y estableciéndose su figura del Padre Roberto Busa, como padre de las Humanidades Digitales.⁶

El *Corpus Thomisticum* podría haber sido una simple clasificación alfabética de las palabras bajo su forma gráfica simple y hubiera sido puramente mecánico, pero el Padre Busa quiso ir más allá, creando la concordancia de todas las palabras, incluyendo pronombres, preposiciones y conjunciones de la obra completa de Aquino, lo que conllevó un proceso semiautomático y más costoso, pero de muchísimo más valor filológico. El objetivo inicial fue crear una edición impresa; el volumen inicial de los cincuenta y seis que se publicaron, apareció en 1974 y el último de ellos en 1980, utilizando las tarjetas perforadas,

⁶ No conviene ocultar que hay visiones críticas respecto a narrativa establecida de Busa y el *Index Thomisticum* como el origen o primer ejemplo de las Humanidades Digitales. Véase, por ejemplo el reciente artículo de Arun Jacob (2020), «Punching Holes in the International Busa Machine Narrative»

producidas por IBM, como primer método de introducción de datos. Sin embargo, el proyecto pervivió en el tiempo y en 1992 llegó a ver una edición en CD-ROM, que introducía una mejora respecto al papel, la introducción de algunas características hipertextuales al vocabulario.

Hoy en día el [Corpus](#) es accesible a través de Internet, puesto que se encuentra alojado y dispuesto públicamente desde 2005, gracias al desarrollo y diseño de los profesores Enrique Alarcón y Eduardo Bernot, con la colaboración del propio Busa, y al soporte de la Universidad de Navarra.

Actualmente existe un premio otorgado por la ADHO que lleva el nombre del jesuita, el premio Roberto Busa, otorgado a personalidades relevantes en el ámbito de las Humanidades Digitales. El primero de ellos fue entregado al mismo Busa en 1998⁷ por su trabajo visionario y la obra de toda una vida.

2.6. Evolución en las Humanidades Digitales

Como cualquier otro campo de estudio, las Humanidades Digitales han ido sufriendo una transformación a lo largo del tiempo; esto se ha podido reflejar ya anteriormente en el cambio de denominación sufrido en la primera década de los 2000. En el propio «*The Digital Humanities Manifesto 2.0*», redactado en California, se mencionan dos periodos diferenciados dentro de la evolución en este sector (Presner, Schnapp, y Lunenfeld, 2009: 2).

Por un lado, tenemos un primer momento de un marcado carácter adaptativo que busca utilizar las prácticas metodológicas tradicionales en el medio digital, al igual que el cine en sus inicios imitaba al teatro o las primeras imprentas buscaban reproducir el diseño de los libros manuscritos. En la primera «ola», que según describe el «Manifiesto 2.0», se centra en un trabajo «quantitative, mobilizing the search and retrieval powers of the database, automating corpus linguistics, stacking hypercards into critical arrays», cobran

⁷ El resto de premios han recaído sobre John Burrows (2001), Susan Hockey (2004), Wilhelm Ott (2007), Joseph Raben (2010), Willard McCarty (2013) y Helen Agüera (2016).

protagonismo los proyectos en los que se digitaliza en masa, así como el desarrollo de tecnología infraestructural.

Dos grandes hitos, además del ya mencionado *Index Thomisticum*, protagonizan esta etapa inicial; en primer lugar, la reunión celebrada en 1987, en la ciudad de Poughkeepsie, que planteó la creación de unos estándares de codificación en SGML (*Standard Generalized Markup Language*), aplicados para la representación digital de las descripciones y estructuras textuales, que tras años de trabajo dio lugar a la aparición en 1994 a la primera versión de [The TEI \(Text Encoding Initiative\) Guidelines](#), que hoy en día son la base de muchos proyectos de Humanidades Digitales, gracias a su extendida utilización debido, en gran medida, a la claridad de explicación en su uso.

En segundo lugar, podemos hablar del primer proyecto europeo en Humanidades Digitales, denominado [ACO*HUM \(Advanced Computing in the Humanities\)](#) que se desarrolló entre septiembre de 1996 y octubre de 2000, coordinado por la Universidad de Bergen (Noruega) y estuvo enmarcado dentro del programa de cooperación en la educación SOCRATES. Tenía como objetivo la investigación y aplicación del desarrollo computacional dentro del sistema educativo, el favorecimiento de una interrelación entre las diversas disciplinas humanísticas e informáticas en un marco europeo, y la facilitación de acceso a recursos computacionales de interés para los humanistas (bases de datos históricas, imágenes digitalizadas y repositorios de arte, etc.), así como la incrementación de competencias de informática avanzada entre profesores y alumnos. En el seno de este proyecto se publicó en 1999 el libro «*Computing in the Humanities Education. A European perspective*», editado por la propia Universidad de Bergen. Bajo un punto de vista particular, ACO*HUM se encontraría en un estadio intermedio de las dos etapas de las Humanidades Digitales, sentando precedente de lo que será esta área del conocimiento en el marco europeo.

El «Manifiesto 2.0» define la segunda «ola» como «qualitative, interpretive, experiential, emotive, generative in character. It harnesses digital toolkits in the service of the Humanities' core methodological strengths: attention to complexity, medium specificity, historical context, analytical depth, critique and interpretation». No se centra solamente en la aplicación de la tecnología al estudio, sino que intenta explotar, explorar y desarrollar nuevas fronteras y herramientas. El cambio de denominación de *Humanities Computing*

a *Digital Humanities* anteriormente explicado, refleja la diferencia entre las dos etapas a las que hacemos mención, puesto que el nuevo concepto ya no se refiere sólo a la informática aplicada al estudio humanístico, sino que se concibe este desde el medio digital, llegando a crearse una producción de elementos digitales de calidad académica.

David M. Berry (2011) en la entrada «[Digital Humanities: First, Second and Third Wave](#)» de su blog *STUNLAW*, menciona en su segunda nota al pie, que la palabra «ola» no refleja la simultaneidad complementaria de los dos episodios, que quizá sería preferible referirse a ellos como «capas». Sin embargo, mantiene el uso del concepto de Presner y define una tercera «ola» a la que debieran dirigirse necesariamente las Humanidades Digitales, además de continuar explorando las dos anteriores.

Este tercer momento, que tiene un carácter más filosófico y trascendental, debe poner su foco en el componente computacional de las Humanidades Digitales y en cómo el medio produce cambios epistémicos, permitiendo que la tecnología digital evidencie anomalías en las investigaciones humanísticas y haciendo posible el cuestionamiento de los supuestos que la investigación en estas disciplinas llevan implícito. Berry llega a utilizar una cita de Franco Moretti que ejemplifica una parte de lo que quiere reflejar con esta tercera «ola»; sobre las Humanidades tradicionales —en este caso sobre la literatura inglesa— dice que se centra en:

[A] minimal fraction of the literary field...[a] canon of two hundred novels, for instance, sounds very large for nineteenth-century Britain (and is much larger than the current one), but is still less than one per cent of the novels that were actually published: twenty thousand, thirty, more, no one really knows—and close reading won't help here, a novel a day every day of the year would take a century or so... And it's not even a matter of time, but of method: a field this large cannot be understood by stitching together separate bits of knowledge about individual cases, because it isn't a sum of individual cases: it's a collective system, that should be grasped as such, as a whole (Moretti, 2005: 3-4).

Con esta idea, Berry pretende que se cuestionen algunas fronteras del estudio humanístico tradicional, permitiendo que el esfuerzo dedicado y los resultados obtenidos sean más eficientes y válidos.

Franco Moretti es un profesor de crítica literaria que ha teorizado sobre la necesidad de enfrentarse al estudio literario desde una perspectiva cuantificadora a través de los datos, de forma que se pueda hacer un análisis general desde la visualización de estos. Para el autor, esto es posible gracias al medio digital que ha permitido aumentar significativamente la cantidad de información, así como la proliferación de nuevas herramientas de producción, almacenamiento y difusión de datos, que han supuesto un cambio en el acceso al conocimiento respecto a la era analógica. A esta forma de analizar el conjunto de los datos relativos a un tema, estableciendo patrones de similitud o divergencia, para formar un espectro comparativo, se le denomina *distant reading* (Moretti, 2013); esta se encuentra en oposición a la *close reading*, que hace referencia a la forma de analizar en la era predigital y que parte de la individualidad de los objetos de estudio para establecer unas teorías generales, pero que no tiene en cuenta la totalidad de ellos.

El concepto de *distant reading* ha calado hondo en los estudios literarios digitales y se tiene por muy novedoso, pero hay que tener en cuenta que esta forma de analizar es heredada de otras disciplinas, como por ejemplo la historiografía marxista, que se basó durante varias décadas en el análisis cuantitativo de datos económicos y demográficos, antes incluso de la inmersión de la sociedad en lo digital. Por ello, desde una perspectiva particular, se debe considerar más una metodología «nueva» de cara a la Filología Digital que a las Humanidades Digitales en general.

2.7. Un panorama actual

Para poder hacer una correcta fotografía de la situación en la actualidad de las Humanidades Digitales, debemos analizar sus zonas de influencia y desarrollo. El carácter transdisciplinar de este campo permite que sus lugares de implantación sean múltiples y eso, a su vez, dota a la disciplina de una identidad particular dependiendo del área en la que esté evolucionando. Ya sea esta de índole académica, empresarial, territorial o, incluso, lingüística, es necesario observar las variaciones e interpretaciones que se hacen de las Humanidades Digitales en dichos ámbitos si se busca conseguir un espectro real de su implementación en la sociedad.

El conocer los precedentes, orígenes y evolución de este campo, permite hacernos una idea de qué factores intervienen y favorecen en su desarrollo. Desde sus comienzos, observamos una circunstancia que marcará el devenir de las Humanidades Digitales y que impregna el ADN de esta transdisciplina, que desde este momento ya no será sólo aplicable al mundo académico sino también empresarial, puesto que en los primeros proyectos tras la II Guerra Mundial, se dan la mano estos sectores para constituirlos. Como se vio en el apartado «Precedentes de las Humanidades Digitales», la gran empresa norteamericana IBM se encuentra apoyando y respaldando los proyectos tanto de Traducción Automática, de la Universidad de Georgetown, como el *Index Thomisticum*, del padre Busa, creando una relación simbiótica entre ambas esferas.

La relación entre grandes empresas y Humanidades ha solido estar marcada bien por un interés filantrópico, bien por un interés en las deducciones fiscales o bien por ambas razones. Es nuestra la labor de intervenir y guiar la calidad de los procesos de difusión de la cultura para asegurar una pervivencia sana del humanismo en el futuro, para ello los humanistas debemos, como exponen en su libro Fiormonte, Numerico y Tomasi (2015: 18), abordar dos retos «to rediscover the roots of their own discipline» y «to consider the changes necessary for its renewal», haciendo de este modo una evaluación crítica que permita adaptarnos al medio, sin perder profesionalidad; es así cuando se podrán orientar y consolidar —o desechar— los avances que se vayan produciendo, ya sean estos producidos en ámbito comercial o en ambiente de investigación.

Sin embargo, el horizonte digital abre un campo de interrelación que permite el crecimiento mutuo desde el entendimiento y que es base de desarrollo tanto económico como cultural. La creación de herramientas digitales, de nuevos recursos y la aparición de infraestructuras informáticas con el objetivo de preservar, estudiar y difundir el Patrimonio Cultural, ha sido un elemento destacable en el desarrollo económico y cultural a nivel mundial. Desde una perspectiva más occidentalista, si analizamos la inversión pública en el sector de las Humanidades Digitales, vemos que ha ido incrementando desde la crisis de 2008 en varias zonas (Fiormonte, Numerico, y Tomasi, 2015: 208-209): en Estados Unidos, el [National Endowment for the Humanities](#), fuente de financiación en la investigación de ese país, integra en marzo de ese año la [Office of Digital Humanities](#); en Canadá, podemos hallar la misma situación en el [Social Sciences and Humanities Research Council](#); en el caso europeo, tenemos los *Framework Programs*, donde la financiación ha

sido variable y donde el sector del Patrimonio Cultural había sido dividido entre aplicaciones en archivos y bibliotecas digitales, y de educación y enseñanza, dificultando un análisis de estudio comparativo del éxito de las Humanidades Digitales entre Norteamérica y Europa. Durante el [7th Framework Program](#) (2007-2013) se destinaron 170 millones de euros a la investigación e innovación en este sector, y en el último de los marcos de referencia, el [Horizon 2020](#), el área Cultural Heritage fue financiada con 100 millones de euros tan sólo en 2018-2019, siendo además el primero de estos años, denominado por la Comisión Europea como «[Año del Patrimonio Cultural](#)».

Pero para permitir una correcta implementación de esta área, debe existir una naturalización y una sensibilización para con lo digital que debe ser vehiculada a través de la docencia, puesto que es la forma de llegar a las nuevas generaciones entre las que se hallan los futuros investigadores digitales. Dentro de la Academia, existen dos funciones que son clave, por un lado, la de la investigación, que es la que más hemos estado tratando generalmente, y por otro, la de la docencia, que es vital para transmisión de los conocimientos adquiridos. En la actualidad, vivimos en una «brecha» en la que son indispensables recursos humanos para poder llevar a término proyectos digitales y no siempre pueden ser satisfechas esas necesidades, puesto que, a pesar de encontrarnos en un momento de oportunidades de investigación, es indispensable la creación de nuevos espacios en el seno de las propias instituciones académicas donde poder desarrollar habilidades acordes con los requisitos de la «Era Digital» y, otros, donde poder transmitir estas a los futuros —y presentes— investigadores. Es por ello que la aparición de Humanidades Digitales dentro de los programas educativos tiene una importancia creciente desde la década de los noventa.

En los Estados Unidos de Norteamérica, desde inicios de la década de los noventa, la University of Virginia comenzó a incluir en la enseñanza e investigación tecnología informática, de forma paralela a los programas de estudio; como ejemplo de ello, en 1992 se funda en su seno, el [Institute for Advanced Technology in the Humanities \(IATH\)](#), bajo la dirección de John M. Unsworth. En 1998, se debatió en el *Senate* de la propia universidad sobre la importancia del desarrollo tecnológico informático en el ámbito de las Humanidades y si Humanities Computing pudieran considerarse una nueva disciplina universitaria. En continuación a esta idea, se elaboró un seminario en 2001 bajo el título [Is humanities computing an Academic Discipline?](#) y se concibió un programa de Máster

en Humanidades Digitales, también dirigido por Unsworth, que posteriormente utilizaría el mismo término, como se ha visto al principio de este capítulo, para denominar al *Companion to Digital Humanities*.

Paralelamente a esto, en la Universitet i Bergen de Noruega, se inició en septiembre de 1996 el ya mencionado proyecto europeo ACO*HUM cuyo objetivo se orientaba al estudio de la tecnología informática en las Humanidades, pero poniendo el foco de su aplicación en la docencia. En su comité directivo había representación de otras instituciones académicas como el King's College of London, la Università di Bologna o la Università di Napoli, lo que refleja su carácter e influencia internacional. Además, el libro surgido de este proyecto, *Computing in Humanities Education: A European perspective*, incluye algunos datos de lugares donde se han implementado programas con estas características (Smedt *et al.*, 1999: 13-62).

Como consecuencia de estos casos, comienzan a surgir las primeras titulaciones oficiales de esta transdisciplina hasta llegar a la actualidad, donde podemos encontrar estudios de grado, posgrados y doctorados en Humanidades Digitales. Aunque bien es cierto que, por el momento, el protagonismo lo llevan los másteres, como pueden serlo el del [King's College of London](#), el de la [École Nationale des chartes](#) o el propio de la [Universitat Autònoma de Barcelona](#), implantado hace dos cursos, hay que destacar en este punto que el primer centro educativo en tener un departamento oficial de Humanidades Digitales, ha sido el King's College.

Sin embargo, las universidades y escuelas de educación superior no son los únicos lugares donde se imparte docencia en la materia que nos ocupa. El mundo digital ha abierto un nuevo camino que permite explorar nuevas metodologías más experimentales y, a su vez, más innovadoras donde rompe con los antiguos roles de estudio y trabajo, favoreciendo una colaboración interpersonal y no necesariamente jerarquizante. Bajo el paraguas de esta filosofía denominada «edupunk» y expuesta por Alejandro Piscitelli (2014a), surgen los *labs* o *living-labs*, que son lugares de trabajo de espacios híbridos donde unas disciplinas se nutren de otras y donde la interrelación humana es primordial y que, en su mayoría, intentar aunar en un sitio a empresa, Academia, Administración Pública y sociedad, para que a través de su labor conjunta puedan llevarse a cabo y poner en práctica proyectos útiles para todos. Pese a que en su mayoría surgen en el entorno de los espacios

universitarios, estos no tienen una organización similar a otros centros de educación superior, e incluso, llegan a surgir *labs* en torno a instituciones como los [British Library Labs](#) o el [BNElab](#); además, de estos de carácter público existen iniciativas privadas, aunque más orientadas normalmente al mundo digital. que buscan aunar en un lugar empresas, público general y también especializado para llevar a cabo proyectos. En el seno de los *labs* también existen planes de formación dónde se imparten cursos y seminarios, como es el caso del [Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales \(LINHD\)](#) de la UNED.

La aparición de las Humanidades Digitales en el mundo de la Academia e incluso su relación con el mundo empresarial e industrial, no ha estado exenta de recibir algunas críticas, entre las que destaca la de Richard Grusin (2014). En su artículo «Dark Side of Digital Humanities», nos intenta explicar que esta irrupción de lo digital tan abrupta y prominente, responde a la corporativización de la academia, entendida en términos neoliberales y mercantilistas que buscan adentrarse en las fronteras de la educación superior y que acaban redundando en la crisis de las Humanidades en esta esfera; además, entiende el desarrollo de competencias digitales dentro de estas disciplinas como un intento de poder revertirlas en puestos de trabajo productivos de cara al futuro. Nos intenta mostrar que realmente debemos entender este fenómeno como desigual en términos de poder, de explotación y sociales, a su vez, explica que la intencionalidad de generalización extensiva de este sector va en perjuicio de los intereses individualistas de cada humanista, homogeneizando a la humanidad y dejando aparte en sus planteamientos y estudios cuestiones como la raza, la clase, el género o la sexualidad.

En una opinión totalmente opuesta a la de Grusin, nos encontramos a los *posthumanistas*, como ellos mismos se definen, Janneke Adema y Gary Hall (2016), que salen en defensa de las acusaciones antes mencionadas criticando el análisis antipolítico y moralista que se ha hecho de las Humanidades Digitales en el sentido que el anterior autor exponía. Sin embargo, para ellos la transdisciplina con la que tratamos no deja de tener una visión clásica del humanismo más allá de una aplicación tecnológica, que es natural en el siglo XXI; de esta forma critican que todavía no se hayan quebrado las fronteras y limitaciones que tienen de por sí las Humanidades.

Siguiendo la estela de Grusin, Aibar Puentes (2018) expone una visión sobre la reorganización de la educación superior en base a unos intereses neoliberales, donde la universidad está empezando a transformarse en un negocio que responde a intereses económicos más que sociales que alteran el equilibrio entre mundo laboral y universitario alcanzado, según el autor, en el siglo XX. Dentro de este marco, es donde sitúa el autor a las Humanidades Digitales, como producto de la corriente neoliberal que está transformando la universidad, en oposición al estudio tradicional de las Humanidades.

Desde una perspectiva propia, hay que dar la razón a Aibar Puentes en que la educación superior recibe una influencia mercantilista que se advierte en las últimas reformas universitarias; sin embargo, es también cierto que era necesaria una reconexión entre el mundo laboral y el universitario, puesto que estos se movían en órbitas distintas. En materia de Humanidades Digitales, pese al excelente análisis del autor que hace ellas, parte desde un punto de vista sesgado, analizándolas exclusivamente desde la óptica neoliberal y enfrentado a la investigación tradicional, llegando a afirmar que los propios humanistas no están «emocionados» con la disciplina, precisamente por eso. Uno de los errores que comete es desligar a los humanistas digitales de los tradicionales, cuando en la mayoría de los casos, no existe tal distinción; como cualquier otra disciplina, las Humanidades Digitales están siendo desarrolladas por diversos profesionales de todas las ideologías — algunas más mercantilistas, otras más sociales, otras mixtas... —, no vinculadas exclusivamente al neoliberalismo. Bien es cierto, que la universidad actual y con la complicidad de la empresa, abrazan las Humanidades Digitales e invierten más en su desarrollo que en la investigación que tal vez no muy exactamente se podría denominar en una oposición simplificadora tradicional, pero para eso están los humanistas, para aprovechar la situación, contrarrestar su exclusiva aplicación económica y dirigir esta área para obtener un mayor aprovechamiento público y social.

Sea como fuere, una cosa sí que podemos afirmar, que las Humanidades Digitales no son un campo con una aplicación, una relevancia y unos objetivos homogéneos a nivel mundial, de forma similar a lo que sucede con cualquier otra disciplina relacionada con el desarrollo tecnológico. Tomando de referencia las conclusiones del manual *The Digital Humanist* (2015) podemos dibujar un panorama de la situación de este campo desde la óptica de su aplicación en las diversas zonas del mundo, como se hará a continuación.

Si analizamos el crecimiento de la enseñanza de Humanidades Digitales en los países occidentales, y más concretamente en los anglófonos, podemos observar que estos últimos se encuentran en una situación de privilegio, puesto que una menor rigidez burocrática y una mayor flexibilidad en las estructuras de los estudios de grado, así como la mayor capacidad de inversión y la presencia determinante de las empresas tecnológicas son elementos ideales para un campo de cultivo que favorece su germinación y crecimiento.

El ejemplo de los Estados Unidos es paradigmático, pues el sistema educativo universitario permite una mayor libertad en la elaboración de programas; si a esto le sumamos su interés histórico por el desarrollo y aplicación de Tecnologías de Información y Comunicación, obtenemos un entorno que ha permitido la existencia de cursos de Ciencias Computacionales aplicadas a las Humanidades. Sin embargo, no ha sido hasta la segunda década de los 2000 que los cursos de postgrado han tenido un protagonismo relevante, a pesar de la abundante existencia de recursos, proyectos y centros de investigación en esta área. Los autores del manual antes citado destacan que los temas en los postgrados están relacionados con tres ámbitos temáticos: el de las «Humanidades Digitales» propiamente dicho, los *New Media* y los estudios relacionados con la Biblioteconomía y la conservación.

Si observamos lo que sucede en Canadá, podemos contemplar que existe un panorama mixto en el espectro institucional de este campo, entre el estadounidense y el europeo. Es destacable que la flexibilidad que también caracteriza su sistema académico en este país ha permitido un incremento en la inversión para el desarrollo de esta área durante esta última década, llegando a establecer una treintena de cursos entre todos los niveles de la educación superior.

En el caso del Reino Unido, podemos ver que se ha llegado a producir una vinculación entre enseñanza, investigación y consultoría en Humanidades Digitales. Como producto de ello surge el [King's College DH Department](#), antes mencionado, o el [Digital Humanities at Oxford Group](#).

Como bien indica Fiormente (2014: 9), la situación en el resto de Europa es más compleja: por un lado, las instituciones académicas mantienen una rigidez que dificulta la interdisciplinariedad y el desarrollo de las Humanidades Digitales; por otro, el modelo de

centros de investigación financiados por proyectos, no está extendido en la mayoría de departamentos humanísticos y, además, no se tiene en cuenta que una colaboración no servil entre el sector público y el privado del ámbito cultural, aunque no esté exenta de riesgos, puede permitir la creación de nuevas disciplinas y recursos, y a la vez reforzar la labor central académica.

A pesar de ello, es innegable el fuerte crecimiento que este campo ha tenido a nivel institucional en toda Europa, teniendo en cuenta, además, que bajo el término de Humanidades Digitales han convergido varias experiencias independientes de cada territorio y ha trascendido una visión de cierta homogeneización. Sin embargo, la gran expansión de esta área ha sido más relevante en los países del centro y del norte gracias a la influencia germana, siendo este el país que más ha invertido en la última década.

En Alemania, ha aumentado la docencia de este campo por todo el territorio, pero incluyendo módulos en facultades y departamentos. Como se menciona en *The Digital Humanities* (Fiormonte, Numerico y Tomasi, 2015: 212) es el sector de la Bibliología, de las Ciencias de la Documentación y de la Información el que fomenta el crecimiento de este campo híbrido, algo que comparte Alemania con otros países orientales, y que junto con el del Patrimonio Cultural son los espectros económicos en los que se ha puesto el foco del desarrollo digital.

En el ámbito germano —y también franco— parlante, debemos tener en cuenta el caso de Suiza, donde se ha hecho hincapié en la colaboración entre las ciencias sociales, humanas y computacionales, creando grupos interdisciplinares como en Lausanne y Berna.

El caso francés es similar al suizo, en esta ocasión, dirigiendo el desarrollo de las Humanidades Digitales desde las ciencias sociales, a través de iniciativas de alcance internacional, como, por ejemplo, el [Centre pour l'édition électronique](#) perteneciente al Centre national de la recherche scientifique, como indica Fiormonte (2014). En el ámbito de la enseñanza universitaria, tiene un papel destacable el interés por las tecnologías de la información aplicadas a la digitalización del Patrimonio Cultural, que, entre otras temáticas, ha dado lugar a la creación de másteres, aunque rara vez utilizan la etiqueta de «Humanidades Digitales».

Durante los años noventa, en Italia se implementó de forma obligatoria la enseñanza de las tecnologías de la información en carreras de Humanidades, de forma que, cuando las Humanidades Digitales comenzaron a tomar forma como campo más sólido, sus estudios se implantaron de una forma rápida. Esta sensibilidad para con lo digital ha permitido a la comunidad italiana crear una estructura que relaciona los centros de investigación, los laboratorios y la enseñanza que, sin embargo, y como se indica en *The Digital Humanist*, tras la reforma universitaria de 2010, ha sufrido un retroceso. Sin embargo, algunos de los estudios se han llegado a consolidar en Másteres y cursos de especialización y se ha llegado a crear programas de doctorado en Humanidades Digitales en universidades como: la Università di Genova, pero también en la University College London, el King's College o la University of Passau.⁸

Si en Francia son los investigadores en ciencias sociales los que lideraban la implantación de las Humanidades Digitales en su país, en Italia, Estados Unidos, Reino Unido y España han sido los filólogos los abanderados de esta tarea. En este último país, la enseñanza de ciencias de la información en filologías y estudios lingüísticos comenzó en los años noventa, con figuras como la de Francisco Marcos Marín (Rojas, 2013a). En cambio, a pesar de los esfuerzos apenas ha conseguido desarrollarse una estructura universitaria potente. En 2006, la Universidad de Castilla-La Mancha fue pionera con la creación de un máster en esta transdisciplina, surgido en la Escuela de Ingeniería Informática, pero que acabó desapareciendo en 2010; como se ha mencionado anteriormente, existen en la actualidad otros planes de estudio como el título propio de la UNED o el Máster de la UAB, creado tras un intento de activación frustrado en 2013. Es en el seno de esta universidad donde se crea la primera red institucional propia en España, la *Xarxa de Humanitats Digitals*, en 2016, que surge con el espíritu de aunar bajo el de la UAB el interés de las diferentes disciplinas en esta materia y desde donde se ha impulsado el nuevo lanzamiento del máster. Otras universidades que cuentan con este nivel de estudios en Humanidades Digitales son la Universitat de Barcelona o la Univesrsitat d'Alacant, esta con el título de Máster Universitario en Metodologías humanísticas en la era digital. Más específico es el de la Universidad de Salamanca, *Máster Universitario en Patrimonio textual y Humanidades digitales*, más focalizado en el ámbito textual y que cuenta con una continuación de su *Programa de Doctorado Tradición literaria, cultura escrita y Humanidades digitales*.

⁸ <<https://eadh.org/education/programmes-seminars-courses/doctoral-postdoc>> (Consultado el 04-01-2022).

El espíritu colaborativo del que se nutren las Humanidades Digitales favorece la agrupación y la creación de ese tipo de redes a distintos niveles territoriales y culturales: desde las agrupaciones más locales, como la *Xarxa* de la UAB, hasta las más internacionales como la de la ADHO.

Internacionalmente, no sólo podemos tener en cuenta las asociaciones adscritas a la ADHO, como la [European Association for Digital Humanities \(EADH\)](#), la [Association for Computers and the Humanities \(ACH\)](#), la [Canadian Society for Digital Humanities/Société canadienne des humanités numériques \(CSDH/SCHN\)](#), la [Australasian Association for Digital Humanities \(aaDH\)](#), la [Japanese Association for Digital Humanities \(JADH\)](#) o, la que tiene un interés más centrado en las fronteras lingüísticas, [Humanistica, L'association francophone des humanités numériques/digitales](#). También podemos hallar otras agrupaciones como la [Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale](#), fundada en Italia en 2010, la [Red de Humanidades Digitales](#), nacida en México en 2011, la asociación de [Humanidades Digitales Hispánicas](#), de 2012, mismo año en el que aparece [Digital Humanities im deutschsprachigen Raum](#). Estas últimas, además de Humanística, comparten una preocupación especial por la puesta en valor de sus lenguas maternas en el sector, así como la [Associação das Humanidades Digitais](#), surgida en São Paulo en 2013; también en esta época surge la [Asociación Argentina de Humanidades Digitales](#). En Oslo, los países nórdicos se agrupan en 2015 en [Digital Humanities in the Nordic Countries](#) y en 2016, aparecen la [Russian Association for Digital Humanities](#) y la [Czech Digital Humanities Initiative](#). Estas tres colectividades, además de la alemana y la italiana, se encuentran actualmente adscritas a la EADH. Actualmente también se deben mencionar la [Red Colombiana de Humanidades Digitales](#) o la [Associació d'Humanitats Digitals Catalanes](#).

Todas estas asociaciones que poseen un carácter geopolítico más nacional surgen por la necesidad de implantar este fenómeno internacional, pero preservando los intereses políticos, lingüísticos y culturales de cada territorio para una expansión que no resulte lesiva a los intereses identitarios.

Pese a la visión occidentalista reflejada a lo largo de este apartado, podemos entender que la influencia hegemónica de los países del hemisferio norte respecto a los del sur ha ido

disolviéndose con el paso del tiempo, aunque no ha desaparecido, y a su vez, esto genera una problemática en la representatividad en las estructuras que encabezan las Humanidades Digitales en el panorama internacional. Si a esto le añadimos el predominio del inglés como lengua vehicular, que favorece una hegemonía anglófona, se produce un desequilibrio entre la realidad del Humanismo Digital y los organismos encargados de su representación y su gobierno.

Si salimos de la esfera occidentalista de la ADHO, podemos observar que el empuje que se está haciendo también desde sitios como China o Rusia, países que están asistiendo a una creciente expansión y desarrollo de este campo pese a las hegemonías y las barreras lingüísticas que existen para el universalismo digital, y están favoreciendo una disipación del control inicial que poseen las regiones donde se produjo el nacimiento de este campo. Además, existe otro crecimiento muy importante en otras áreas donde se produce una interrelación cultural que traspasa las fronteras, como es el caso de la América Latina, de las regiones Arábicas o Islámicas, o incluso de la propia influencia india.

Fuera de la esfera de la ADHO, se encuentra un mapa de territorios no asociados a esta; mientras que países como Francia, Italia o Portugal están incluidos en ella a través de la EADH, otros territorios como China, México o India quedan apartados. Además, hay que tener en cuenta que son cinco las potencias —EE. UU., Canadá, Australia, Japón y Europa— que toman las decisiones para el desarrollo de las Humanidades Digitales bajo su seno, y cuya mayoría es angloparlante. Nos encontramos con un sistema elitista que necesita democratizarse y descentralizarse, para atender al reflejo de lo que pretenden ser esta área de trabajo y, sobre todo, para responder a las demandas de multiculturalidad y multipolaridad a nivel global. Risam (2018) analiza esta desigualdad y el dominio del «Global North» sobre el «Global South» y propone una ruptura de las estructuras que generan dicha tendencia.

Para una actualización de la situación teórica y práctica de las Humanidades Digitales conviene consultar [*Debates in the Digital Humanities*](#), que se auto define como «a hybrid print/digital book series that explores debates in the field as they emerge». En ella se ofrecen las discusiones más actuales a través de publicaciones bianuales.

Una última apreciación que debe deseamos realizar sobre las Humanidades Digitales es que, a pesar de los esfuerzos unificadores manifestados en la creación de departamentos interdisciplinarios, se debería rehuir de una integración total de las disciplinas humanísticas en una sola entidad departamental. Si por algo se ha caracterizado el desarrollo de las Humanidades a lo largo de los últimos siglos, es por el desarrollo de la especialización de cada una de sus áreas y de la elaboración de metodologías propias que pueden llegar a disolverse en una tendencia homogeneizadora. Las Humanidades Digitales deberían ser entendidas, y este es el planteamiento del que parte este estudio, como un campo de trabajo interdisciplinar donde se puedan aplicar métodos, herramientas y análisis procedentes de distintas ramas, no solo de la informática, para poder ampliar la frontera del conocimiento, pero sin olvidar el lugar del que procedemos y, mucho menos, intentando imponer a otras ciencias métodos uniformes. Y es que, debe comprenderse que cada materia y cada investigación tiene sus objetivos y la forma de aplicar tecnología no puede ser igual en todos los casos; por tanto, a lo que deberían aspirar las Humanidades Digitales es a conseguir una completa integración de lo digital en las disciplinas tradicionales, no a consolidarse como una al margen del resto.

Respecto a la supuesta contradicción entre «Humanidades» y «digitales», tal y como indicó la profesora M^a Luz Mandingorra al debatir sobre este estudio, hay que plantearse la siguiente cuestión: ¿acaso las ciencias computacionales no son una creación humana, que propicia una forma de conocimiento e, incluso, una manera de entender la realidad? El Humanismo del siglo XV es definido precisamente por proponer una visión del mundo y unos modos de conocimiento basándose en una herramienta «humana» por naturaleza, el lenguaje, pero de acuerdo con el patrón marcado por los autores de la Antigüedad clásica, es decir, con una creación. En la actualidad los desarrollos digitales no surgen al margen de la humanidad, sino que se producen por la evolución constante de la misma y son una herramienta propia de esta época. Por esta razón el Humanismo actual debe comenzar a hacer uso de lo digital y entenderlo como un instrumento más que ayude a mirar el mundo y su historia.

3. Un estado de la cuestión sobre el Teatro del Siglo de Oro y su investigación en la era digital

La investigación del Teatro del Siglo de Oro, como cualquier otro objeto de estudio, no ha permanecido inmutable con el paso del tiempo, sino que, más bien, se ha visto afectada por los cambios de perspectiva propios de cada época, que han permitido una mutación en los análisis metodológicos gracias a los que se han llegado a conclusiones más acertadas y precisas.

En 1995, Joan Oleza ya detalló un recorrido modélico por los cambios más significativos del estudio del teatro aurisecular durante la segunda mitad del siglo XX en su artículo «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», incluido en el libro *La comedia* editado por Jean Canavaggio. Su panorama nos puede servir de guía, en los temas abordados, para adecuarlo ahora a nuestros objetivos e intereses. El itinerario que marca comienza en los años sesenta, donde establece el inicio de la ruptura del canon tradicional y dogmático de los mitos románticos preestablecidos de los estudios académicos del siglo XIX y que perviven hasta bien entrada la segunda mitad del XX. Se desarrollan nuevos planteamientos que tendrán cabida en los estudios posteriores como son: el cuestionamiento de la figura de Lope de Vega como fundador mesiánico de la Comedia Nueva de cuyo ingenio surgiere el modelo a seguir, por mano de Rinaldo Froldi en 1962; la contemplación de los procesos continuistas y rupturistas en el paso del teatro renacentista al del Barroco, observados por Noël Salomon en 1965; por último, Norman Davis Shergold realizó en 1967 el primer estudio de carácter global del desarrollo escénico desde la Edad Media hasta el siglo XVII desde enfoques de historia del espectáculo y no exclusivamente literarios. Todo esto supone un cambio crucial en la investigación del teatro del Siglo de Oro, puesto que, hasta ese momento, el modelo explicativo se basaba en historias aisladas de autores que analizaban más desde el punto de vista literario que del fenómeno teatral, sin preocuparse a su vez por las diferentes corrientes, tradiciones y géneros que existieron pero que no eran contemplados en los estudios (Oleza, 2002: 3-4).

Es muy relevante hacer la apreciación de que fueron hispanistas fuera de las fronteras españolas los pioneros al abrir los límites de la investigación y que fueron recogidos y apoyados por gran parte de la comunidad, debido a la necesidad de actualización de unos estudios obsoletos que pronto se verían acompañados por la proliferación de nuevas

publicaciones llevadas a cabo en un momento muy marcado por la última resistencia contra el Franquismo y la llegada del proceso de Transición Democrática.

El proceso de democratización española supuso también una renovación universitaria, científica e intelectual que, por supuesto, marcaría el devenir de los estudios del Teatro del Siglo Áureo. Joan Oleza (1995) nos explica que el periodo de transición, que abarca el final de los setenta y el principio de los ochenta, supuso un cambio de trayectoria en la perspectiva tradicionalista de esta materia influenciado por los trabajos y la metodología de la escuela anglosajona. El aperturismo por el que se destaca este periodo permite la revitalización o la creación de nuevas relaciones entre asociaciones de estudiosos hispanistas, fomentando de esta forma el aumento y avance de las investigaciones filológicas y, por tanto, nuevos progresos teóricos.

Uno de los impulsos más grandes que tuvo el hispanismo dedicado al Siglo de Oro vino de la mano de John E. Varey, acompañado por sus discípulos, primero, Norman D. Shergold —hasta 1983— y, después, Charles Davis, con el objetivo de recoger en un solo lugar documentación y estudios sobre el teatro de este periodo, de una forma similar a la función de las bases de datos actuales. En 1971 publicó el primero de los tomos de una maravillosa colección, imprescindible para cualquier investigador que se dedique a estudiar este periodo, publicada por la editorial Tamesis Books, que dirigía él mismo, y conocida como *Fuentes para la historia del teatro en España*, que ha continuado su publicación de forma periódica hasta el fin de la primera década del siglo XXI, con más de treinta volúmenes. Este compendio es una recopilación relativa a la documentación teatral y al estudio de ella, que se encuentra dividida en tomos temáticos, dedicado cada uno de ellos a estudios de los documentos, acotados, bien, en periodos de tiempo —trascendiendo incluso el Siglo Áureo—, o bien, en el ámbito espacial, estudiando la información relativa a los lugares de representación. El último de los volúmenes de esta serie, titulado *La actividad teatral en Toledo, 1612-1630* y editado por Davis, está previsto que sea publicado en enero de 2021 según se muestra en el portal de la editorial Boydell & Brewer, doce años después de la publicación precedente de la serie, *El teatro en Murcia en el siglo XVII (1593-1695)*.

A mediados de la década de los noventa, una vez ya consolidados los nuevos paradigmas de estudio desarrollados en la época de la transición democrática, Joan Oleza escribe en

El nacimiento de la comedia que «la elaboración de una historia del teatro en el s.XVI depende en gran medida de la competencia de un historiador de mirada descentralizada, plural capaz de captar las evoluciones a veces alternativas, a veces paralelas, a veces, convergentes, de las diferentes prácticas escénicas [...]» (Oleza, 1995: 185). El autor propone de este modo converger los estudios filológicos más clásicos con los históricos, permitiendo de este modo enriquecer los conocimientos tradicionales a través de la interdisciplinariedad. Aunque hace mención al siglo XVI, es perfectamente extensible al periodo que abarcan los Siglos de Oro del teatro en España.

Un ejemplo de lo que ha permitido la colaboración de estudios históricos en el teatro del Siglo de Oro lo tenemos con el volumen recopilatorio de Carmen Sanz Ayán (2013), en este caso, perteneciente al departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid. Desde una visión mucho más histórica que literaria, esta obra recoge los trabajos publicados por la autora desde los años noventa y analiza los datos para entender el fenómeno teatral y su impacto económico y social. Bien es cierto, que, como dice la profesora Ferrer (2015) en la reseña que hace del libro para el *Anuario Lope de Vega*, no ha actualizado demasiado la bibliografía, pero no por ello deja de ser una obra que nos permite acercarnos a este tema desde una perspectiva distinta y dentro de un marco histórico muy bien desarrollado.

Volviendo al artículo sobre «El nacimiento de la comedia», Oleza establece una categorización de las líneas de investigación a tener en cuenta a la hora de afrontar el estudio del teatro aurisecular. Profundizar en cada una de ellas permite formar un panorama global sobre el Siglo de Oro que se aproxime más a la realidad y del que resulta, de este modo, un conocimiento más claro de esta materia. Estas áreas temáticas nos servirán de base para esbozar un estudio referente a ellas y observar si los nuevos avances digitales han influido en su desarrollo y profundización.

Complementando al anterior autor, Díez Borque en el volumen 29 de *los Cuadernos de Teatro Clásico* de 2014, titulado *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*, coordinado por Héctor Urzaiz y Mar Zubieta, escribió un artículo, en el que, partiendo también de la categorización temática del estudio del teatro del Siglo Áureo, aunque focalizándose más en el siglo XVII, realizó un análisis sobre el estado de esas líneas de investigación y propone hacia dónde deberían encaminarse los esfuerzos

académicos al observar los vacíos que no han sido abordados aún por los estudios académicos, creando una muy buena panorámica de la situación de la investigación en la actualidad.

Un año después a este artículo, Marco Presotto expone en una publicación para la revista *Etiópicas* (con motivo de la publicación de las actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro que tuvo lugar en Venecia, en 2014), los principales proyectos de investigación llevados a cabo hasta ese momento, centrándose, además, en la aplicación de lo digital en algunos de ellos y permitiendo establecer unos puntos de control para poder analizar cómo esos proyectos y líneas de investigación han ido evolucionando y en qué estado se encuentran.

De obligada consulta para este estudio es el volumen 11 de los *Cuadernos AISPI*, editado por Alessandro Cassol y Sònia Boadas y publicado en 2018. En este monográfico de título *Arte novísimo de estudiar comedias: las Humanidades Digitales y el teatro áureo* recoge artículos imprescindibles sobre las aplicaciones tecnológicas que se estaban desarrollando en el momento —y que aún tienen proyección—.

El estudio más reciente y completo hasta la fecha sobre los estudios teatrales y las Humanidades Digitales se encuentra recogido en un estado de la cuestión que sirvió de Trabajo Final de Máster en HD a David Merino (2020). Aunque la panorámica, recoge hasta la actualidad todos los proyectos que sobre el periodo aurisecular se están desarrollando. Aun tratándose de un Trabajo Final de Máster, consideramos aquí oportuna su consideración, pues, como indicio de su calidad, se puede decir que fue alojado por el grupo PROLOPE en su web en la sección «Materiales básicos para la edición», que sirve de guía y ayuda a sus colaboradores en la realización de sus ediciones.

Estas cinco últimas publicaciones, en combinación, facilitan el estudio de la situación de las distintas áreas del teatro del Siglo de Oro que se están explorando en el ámbito de la investigación, favoreciendo la realización de un análisis en perspectiva y, por tanto, permitiendo establecer una visión general del panorama actual.

El pasado investigador más inmediato debe mucho al macroproyecto estatal, dirigido por Joan Oleza, [TC/12](#). *Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de*

investigación (2012-2015). Este ha sido el encargado de impulsar los estudios y plantear nuevas metodologías, además de cumplir la función de nexo unificador de redes entre grupos de investigación para favorecer su simbiosis. Ha supuesto, como bien dice Marco Presotto (2015), un avance sin precedentes en cuanto a la promoción, divulgación y relación del mundo investigador con el teatro comercial en la actualidad. Además, ha propuesto la reescritura del canon del patrimonio teatral clásico a través de [Canon 60](#), sesenta obras consensuadas por especialistas del proyecto para llevar a cabo una puesta en valor de este patrimonio en un plano internacional, encontrándose disponible a través de la *web*.

Tras la finalización del proyecto, toma el testigo la Red de Excelencia Consolider del Patrimonio Teatral Clásico español, que pretende ampliar más las relaciones laborales e investigadoras entre diversos grupos.

Recogiendo las investigaciones llevadas hasta el momento en el ámbito teatral del Siglo de Oro, se coordinó una exposición en la Biblioteca Nacional de España entre Germán Vega y Ramón Valdés en colaboración con la propia institución y Acción Cultural Española, de noviembre de 2018 a marzo de 2019, bajo el título [«Lope y el teatro del Siglo de Oro»](#), con el objetivo de difundir conocimientos y estudios de esta área al público general. No obstante, este evento se caracterizó por hacer hincapié en los elementos digitales que están impregnando las indagaciones en el teatro aurisecular. Por una parte, resulta de especial interés por la relevancia que da a las nuevas, o no tanto, tecnologías digitales empleadas para la investigación; por otra parte, la muestra contó con ordenadores en el recorrido que contenían [puestos lab](#) con la función de complementar y enriquecer la información del discurso expositivo, además de prolongar, a través de internet, la duración de la misma y así permitir su acceso a usuarios en un «catálogo virtual» que ya se encuentra disponible y que ha permanecido en la red y ha servido de orientación en la elaboración del presente capítulo.

A lo largo de este apartado, veremos cómo gracias a la colaboración interuniversitaria se ha favorecido la aparición de multitud de productos de investigación tanto analógicos como digitales, centrandó la atención en estos últimos debido al tema sobre el que trata esta tesis, pero demostrando que esta característica no surge espontáneamente sino que es la continuación, en un entorno virtual, de los estudios tradicionales que buscan una

accesibilidad más sencilla y que son estimulados por un público que progresivamente demanda más productos y elementos digitales de calidad.

3.1. Sobre las obras y sus creadores: los dramaturgos y las ediciones digitales

El ámbito que concentra la mayor dedicación en la investigación del teatro clásico español es, sin duda, el relativo al estudio de las figuras de los creadores: los poetas y dramaturgos. Desde el estudio biográfico hasta la publicación de las ediciones de sus obras, la mayor parte de grupos e investigadores concentran una gran parte de su esfuerzo y recursos a esta labor, entre otras muchas tareas.

En la actualidad, estos estudios se enmarcan en el seno del desarrollo informático constante que está afectando a las Humanidades y que paulatinamente, aunque no de forma homogénea, imprime un carácter digital en estas investigaciones. José Manuel Lucía Mejías (2008) ya puso de relevancia que nos hallábamos en la época de los «incunables del hipertexto», un momento de adaptación de la cultura escrita analógica a la computacional que comienza su avance en los campos de trabajo editoriales, documentales, instrumentales y hermenéuticos. Es la labor de exploración y profundización en estas áreas lo que creará, como veremos a lo largo de este capítulo, productos con mayor calidad y cualidad combinada entre lo filológico y lo digital.

Marco Presotto (2015) se centra en detallar los avances de los diferentes grupos de investigación y estudiosos de este periodo dedicados a, cómo él mismo denomina, la «restitución del legado artístico». Grupos dedicados a figuras mayores y menores como el Grupo de Investigación Calderón de la Barca ([GIC](#)) de la Universidad de Santiago de Compostela y el Grupo de Investigación Siglo de Oro ([GRISO](#)) de la Universidad de Navarra, principalmente de Calderón, [ARTELOPE](#) de la Universitat de València y [PROLOPE](#) de la Universitat Autònoma de Barcelona, centrados en Lope de Vega, el grupo [PROTEO](#) de la Universidad de Burgos con su proyecto [Moretianos](#), en Agustín Moreto, entre otros, encargados de investigar la época, el entorno, la influencia y las obras de estos poetas, disponiendo para el público los resultados de los estudios en una gran variedad de formatos.

Por ser el ámbito al que más esfuerzos se dedican, la producción es cuantiosa y muy notable. Es esta la razón por la que hacer un recorrido exhaustivo sobre la evolución de las publicaciones a lo largo del tiempo, escritor por escritor, sería una labor que desviaría la consecución del objetivo que pretende este capítulo. No obstante, es necesario generar un panorama de la investigación del teatro aurisecular, sobre todo, teniendo en cuenta los avances digitales y la aparición creciente de publicaciones que están surgiendo con estos nuevos formatos, aún a pesar del principal protagonismo que continúan teniendo las ediciones en papel. Sin embargo, es bastante destacable en esta rama de trabajo, sin lugar a duda, la aparición de ediciones de comedias en formato digital, que generan cada vez más interés tanto entre los investigadores como en el nuevo público especialista. Sobre este tema, Marco Presotto (2015 y 2018) nos ofrece un análisis de la situación sobre el estado de las ediciones elaboradas teniendo en cuenta el soporte digital que se expone a continuación pero que se desarrollará en un apartado posterior.

Si hay un dramaturgo que destaca por su relevante producción textual y por la cantidad de testimonios que se han conservado, permitiendo generar una riqueza patrimonial muy importante, incluso en la era digital, es, sin lugar a duda, Lope de Vega. A propósito de la investigación en el nuevo siglo sobre el Fénix, Alejandro García Reidy, Gonzalo Pontón y Ramón Valdés trazaron un estado de la cuestión para la revista *Ínsula*, en el año 2013 sobre la presencia y proyección del autor en la investigación contemporánea. En el recorrido que se hace en dicho artículo se vislumbra que la continuación del legado literario de Lope en el entorno digital se debe, sobre todo, a la labor de dos grandes grupos: ARTELOPE, muy claramente, y en menor medida PROLOPE.

El primer grupo que ha atraído el protagonismo de Lope de Vega a la era digital ha sido el dirigido por Joan Oleza con el proyecto [ARTELOPE](#), en el seno de la Universitat de València y en el que ya se lleva trabajando desde hace casi dos décadas. Pese a consistir principalmente en una *Base de Datos y Argumentos* del teatro de Lope de Vega, como dice su título, para facilitar la labor de estudios y análisis sobre la obra del autor —de lo que nos ocuparemos más adelante, al tratar las bases de datos—, dispone de una biblioteca digital que incluye la edición de más de trescientas obras en las que se ha utilizado el etiquetado XML-TEI, para la que se han empleado como base ediciones modernas, adaptadas correctamente al lenguaje mencionado y en las que no se han priorizado unos

criterios ecdóticos, ya que el objetivo es facilitar la accesibilidad al mayor número posible de textos.

[PROLOPE](#) es un grupo perteneciente a la Universitat Autònoma de Barcelona, fundado en 1989 y coordinado en la actualidad por Ramón Valdés. Embarcados desde 1997 en la publicación de las ediciones críticas de las *Partes de Comedias* de Lope de Vega, llegando en 2017 a la *Parte XVI*, simultanean esta labor con la investigación y experimentación en torno a la edición crítica en soporte digital, en la que están comenzando a desarrollar ediciones piloto. En la Biblioteca virtual PROLOPE, se puede acceder a la edición de Alejandro García Reidy (2014) de [Mujeres y criados](#), descubierta gracias al uso de dos bases de datos ([CATCOM](#) y [Manos teatrales](#), que veremos al hablar sobre ese tema) como bien indica Presotto (2015). Este mismo investigador italiano coordinó en 2015 la edición de la obra de tradición compleja [La dama boba. Edición crítica y archivo digital](#) en colaboración con la Biblioteca Nacional de España y el Centro di Risorse per la Ricerca Multimediale ([CRR-MM](#)) de la Universidad de Bolonia, en la que se ofrecen los facsímiles digitales de los distintos testimonios —autógrafo, apógrafo e impreso autorizado por Lope— de la obra de forma sinóptica junto a su transcripción, que trasciende la edición crítica tradicional, además, al integrar el aparato de variantes en el texto. En cuanto al estudio propio del autor y de su época, el grupo fundó en 1995 el [Anuario Lope de Vega](#), codirigido en la actualidad por Enrico di Pastena y Victoria Pineda, que desde la publicación del número XVII en 2017, pasó a publicarse en formato digital. La labor de edición digital de PROLOPE ha sido analizada recientemente por Nicolás Mateos (2021) y llega a destacar que este grupo «se ha adaptado a los medios digitales de los que se están sirviendo actualmente las Humanidades Digitales, llegando incluso a ofrecer ediciones como *La dama boba*, que no solo cumplen con las expectativas del usuario, sino que innovan en algunos de sus aspectos» (p. 249).

Calderón de la Barca ha entrado en el mundo digital gracias al grupo navarro [GRISO](#), fundado en 1990 y dirigido por Ignacio Arellano, en colaboración con el grupo [GIC](#) de la Universidad de Santiago de Compostela, nacido en 1994 y bajo la dirección de Luis Iglesias Feijoo. Inmersos en la finalización de la publicación de los *Autos sacramentales* de este autor en formato tradicional con la Editorial Reichenberger, se encuentran experimentando con formatos digitales diseñados para su comercialización en dispositivos móviles, según comenta el propio Arellano (Presotto, 2018: 33). Desde 2008, comenzaron la

publicación del [Anuario Calderoniano](#) y se encuentra disponible en formato digital bajo los auspicios del proyecto TC/12, que permitió el volcado para su consulta. Para concluir, la investigadora Isabel Hernando Morata, perteneciente al grupo gallego, comenzó en 2012 la publicación de un blog titulado [Calderón en red](#) (Hernando, 2013) que pretende ser un nexo catalográfico a las diversas ediciones antiguas y facsímiles digitales de la obra de Calderón que se encuentran repartidos en distintos lugares de la red, permitiendo al investigador tener un lugar de referencia para el estudio de dicho autor pero que parece no tener actividad desde finales de 2016.

La obra de Agustín Moreto está siendo editada gracias al grupo [PROTEO](#) y, más concretamente al proyecto [Moretianos](#), que desde 2003 se dedican a esta labor en el seno de la Universidad de Burgos, siendo directora M^a Luisa Lobato. Por un lado continúan con la publicación en papel de las dos primeras partes de comedia de la obra del autor con la editorial Reichenberger, por otro, y como indica Presotto (2018), la disposición de ediciones singulares a través de la [Colección Digital PROTEO](#), en este caso en formato PDF, que, aunque sea en entorno digital, comparte los criterios y la maquetación de las versiones en papel, aunque con un menor coste de producción. Esta última labor se ha llevado a cabo gracias a un acuerdo con la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([BVMC](#)) que, como veremos, se ha repetido en esta institución con otros grupos de investigación para la alimentación de un macro-portal relativo al teatro del Siglo de Oro, coordinado por Germán Vega.

Siguiendo este mismo patrón de colaboración con la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes para la difusión de obras en formato PDF, se han empezado a encaminar los pasos de la investigación del teatro completo de Rojas Zorrilla en la Universidad de Castilla-La Mancha bajo la codirección de Felipe B. Pedraza Jiménez y de Rafael González Cañal, que desde comienzo en 2007 venía publicándose exclusivamente en papel.

El teatro de Pérez Montalbán se publica desde 2018, bajo la coordinación de Claudia Demattè, en papel, comenzando con el primero de cuatro volúmenes de las doce comedias de la primera «parte» de este autor con la editorial Reichenberger. Tras un acuerdo con BVMC, también planean la reedición digital en PDF de cada una de las comedias. Marco Presotto (2018), nos aporta la visión de la coordinadora respecto a la intencionalidad de

publicación, a partir de la segunda parte de comedias de Pérez Montalbán, en formato completamente digital utilizando el formato XML-TEI.

Otros dramaturgos que también tienen relevancia en el ámbito digital, aunque quizá no extendida a toda su obra teatral sino a comedias concretas. Teresa Ferrer, de la Universitat de València, dirigió en 2015 la edición digital de [La traición en la amistad](#) de María de Zayas, en formato PDF descargable, utilizando un sistema de anotaciones activables sobre el propio texto con una simbología específica para cada tipo de aclaración —notas explicativas, de vocabulario, textuales y vinculadas a vídeo—, enriquecida por enlaces a material multimedia externo y con un enfoque de divulgación pero con criterios científicos; más adelante comentaremos un poco más este tipo de ediciones. Por otro lado, la edición de 2013, de [La entretenida](#) de Miguel de Cervantes, a cargo de John O’Neill y enmarcada en el proyecto del King’s College of London, [Out of the Wings](#). En este caso nos encontramos ante la edición de una obra que ofrece la posibilidad de lectura de distintas versiones —facsimilar de la *princeps*, transliteración, edición crítica de O’Neill y edición sin puntuar y, por supuesto, traducción al inglés—, gracias a la utilización del formato XML-TEI —aunque este tipo de edición no se encuentra disponible para la descarga—, de forma que el lector o investigador puede acercarse a la que más le interese, más allá de estudios principalmente filológicos; a su vez es destacable el sistema de búsqueda y de índices, estableciendo concordancias que van más allá de las exclusivamente textuales y se incluye indizado un vocabulario relacionado con las de puesta en escena y coreografías, con anotaciones visualizables en el texto. La razón de ser del texto sin puntuar, según se explica en la web, es la de su posible reutilización para la creación de versiones orientadas a su puesta en escena, de modo que también en ese sentido el filólogo pretende facilitar la transferencia y colaboración interdisciplinar en una iniciativa muy propia del nuevo marco de las Humanidades Digitales.

La mayoría de las ediciones digitales son recogidas en bibliotecas virtuales y portales que no solamente ponen a disposición del usuario los textos, sino que intentan darle a su vez unas características similares en su elaboración, como veremos más adelante. Un par de ejemplos ya mencionados pero que merece la pena recordar son [ARTELOPE](#) y [Canon 60](#), los dos bajo coordinación de Joan Oleza, el primero recoge más de trescientas ediciones de Lope de Vega, además de la base de datos, y el segundo, con las sesenta obras

escogidas como representativas del teatro del Siglo de Oro para su promoción internacional.

Pero, si existe un portal de acceso a archivos literarios y de consulta indispensable por la cantidad ingente de información y obras que contiene, es, sin duda la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([BVMC](#)), fundada en 1998 con el objetivo crear un fondo digital de obras clásicas en las lenguas hispánicas y facilitar su difusión.⁹ Sin embargo, la gran concentración de contenido de su repositorio no mantiene una normativa reglada que estipule unos criterios uniformes de edición, en los que tampoco existe un estudio ecdótico en todos los casos, encontrándose actualmente en un estadio, no inmóvil, en el que se prioriza lo cuantitativo sobre lo cualitativo. Lo que sí que es especialmente importante en el caso de la BVMC es el convenio firmado en enero de 2012 con el proyecto TC/12, como nos relata el principal responsable del logro de este acuerdo, Germán Vega (2014), que ha dado lugar a la creación de un macro-portal sobre teatro del Siglo de Oro denominado Teatro Clásico Español ([TCE](#)) con enlace permanente dentro del portal de la institución. TCE se organiza en torno a seis grandes apartados —Obras, Dramaturgos, Puesta en escena, Investigación y Escena actual—, que recogen documentación, archivos y otros recursos digitales relacionados con el tema. A través de otras negociaciones con bibliotecas como la Nacional de España y con grupos de investigación, como los anteriormente mencionados, el portal TCE recoge facsímiles digitales de obras originales y ediciones críticas de las obras auriseculares y los dispone creando bibliotecas virtuales para cada uno de los autores.

Otro corpus digital que Marco Presotto (2018) menciona y que ofrece obras de los dramaturgos del teatro aurisecular es el de la [Association for Hispanic Classical Theatre](#), surgida en 1984, pero que cuenta con un repositorio que contiene una cantidad notoria de obras. Merino (2020: 19) profundiza en esta cuestión y comenta que en la actualidad «cuentan con alrededor de doscientas comedias, entremeses y autos sacramentales de veintitrés autores y autoras reconocidos del Siglo de Oro español» en distintos formatos —principalmente HTML, pero también descargables en PDF, DOC, WPD o RTF— aunque especifica que no se trata de ediciones críticas y que no se pueden concretar los estándares utilizados.

⁹ Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<http://fundacion.cervantesvirtual.com/presentacion>> (Consultado el 28-09-2018).

Presotto (2018), por otro lado, destaca la creación en 1997 de [TESO](#). *Teatro Español del Siglo de Oro*, publicado originalmente en CD-ROM por la editorial Chadwyck-Healey, aunque también disponible hoy en web, que reúne más de 800 obras de dramaturgos clásicos en transcripciones paleográficas directas de testimonios antiguos, resultando principalmente ediciones históricas en formato digital, aunque no disponibles de forma gratuita; Germán Vega (2014) añade además que el marcado de los textos de TESO se hizo en SGML, de forma que facilita las búsquedas dentro del texto a través de operadores booleanos y de proximidad, permitiendo indicar las relaciones o distancias que puede haber entre dos o más términos y de este modo poder localizar pasajes concretos en el corpus. Este último, especialmente, implicó uno de los primeros pasos en la Filología Digital, un proyecto dirigido por Carmen Simón Palmer, y su concepción era la de una «base de datos textual»; hoy en día sigue siendo utilizada por especialistas en la labor de edición de textos e investigación. Actualmente, es accesible a través de la plataforma de ProQuest que requiere de suscripción para su consulta y, como indica Merino (2020: 19-20), su lectura es en HTML; es posible descargar los textos en PDF.

David Merino (2020: 23-24) también incluye en su estudio el proyecto CorTBE, *Corpus de Teatro Breve Español (1600-1750)*. Este fue desarrollado entre 2008 y 2011 bajo la dirección de Javier Huerta Calvo, desarrollado en el seno del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM) de la Universidad Complutense de Madrid. Según Merino, en su portal se dispone como colecciones individuales publicadas en HTML acompañadas con los estudios sobre las obras y sus autores y para la construcción de CorTBE se utilizó el gestor de contenidos DRUPAL; no obstante, no se ha podido encontrar el acceso a dicha base de datos en la propia página de [ITEM](#).

A la hora de enfrentarse a cualquier tipo de creación, se debe tener muy claro hacia qué público se dirige y cuál es la intencionalidad con la que se elabora. Así, al enfrentarnos a las publicaciones y, en este caso, ediciones digitales hay que comprender, además, el porqué de elegir este tipo de soporte más allá de la mera difusión. Hay que entender que el auge de las publicaciones digitales se produce porque ya existe un público familiarizado con el entorno y que demanda cada vez más utilidades; además, la creación de un nuevo producto, tras una buena acogida, genera un «efecto llamada» a más consumidores que potencia la aparición de nuevas producciones. En el caso de la investigación, son los

propios estudiosos los que deben velar por que existan unos criterios óptimos de calidad científica en la aparición de estos productos digitales derivados de los resultados de su labor.

Hemos visto al inicio de este apartado cómo los diversos grupos están enfocándose cada vez más hacia las publicaciones digitales y, a pesar de que aún existe una cierta cautela a la hora de enfrentarse a ellas, se anima a profundizar en su desarrollo.¹⁰ Debe discernirse, tal como indica Susanna Allés (2015: 18), entre los términos «digital» y «digitalizado», y las ediciones científicas que cuentan las posibilidades del entorno digital no deben confundirse con las digitalizadas —llamemos así a las meramente escaneadas o que presentan un documento digital no interactivo—. Si a las diferentes metodologías de edición (neolachmaniana, *critique génétique* o *filología d'autore*) le sumamos el componente tecnológico, se abre una infinidad de posibilidades editoriales que permite al investigador, escoger una metodología, o una mezcla de ellas, acorde al objetivo trazado, seleccionar aquellas que considera más adecuadas y que, en algún caso, podría llegar a sentar precedente en un sector aún en vías de exploración y que carece de un estándar claro, algo característico en la era del «incunable digital» (Dahlström, 2000). Allés (2017: 16) explica que «una perspectiva diplomática puede coexistir perfectamente con una neolachmaniana: podemos ofrecer una edición diplomática de cada testimonio, mientras reconstruimos simultáneamente el texto ideal».

Cuando analizamos las distintas ediciones digitales existentes, podemos observar diferencias sustanciales debido a los formatos utilizados, su contenido «hipertextual» —o la ausencia de él— y la forma de visualización, todo ello en relación directa con la formación de diversas experiencias lectoras, como veremos a continuación, que hace que se obtengan productos que varían de más sencillos a más complejos, pudiendo llegar a la edición crítica digital, denominada por Lucía Mejías (2009) como la superación del incunable hipertextual.

Entre las publicaciones en entorno virtual, destacan, con abundancia, las realizadas en formato PDF. Este es utilizado principalmente en los grupos que buscan reeditar su trabajo en un nuevo entorno, como PROTEO o los trabajos de la UCLM en relación con

¹⁰ Sobre este aspecto véase Valdés (2014).

Rojas Zorrilla, en colaboración con la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por varios motivos. Una de las razones es su economicidad, tanto en tiempo como en dinero, como bien indica Rafael González Cañal a Marco Presotto (2018), de esta forma disminuye el coste que conlleva las pruebas y distribuciones en papel; por otra parte, la elaboración de este tipo de publicaciones no requiere de conocimientos adicionales a los básicos de las herramientas ofimáticas, pues es el resultado de fijar un texto con formato y maquetado, listo para distribuir. De esta forma lo que se consiguen son facsímiles virtuales de las ediciones en papel, o bien, podríamos decir que se trata de ediciones digitalizadas, pero esto es algo completamente distinto, según Patrick Sahle (2016), de lo que se espera de una edición crítica digital, que implica una serie de funcionalidades y posibilidades añadidas.

Es conveniente volver un momento, como ya advertíamos antes, a las ediciones digitales para centrarnos y profundizar ahora en lo que han implicado desde un punto de vista tecnológico. *La traición en la amistad* de María de Zayas (2015), dirigida por Teresa Ferrer, intenta aprovechar algo más las posibilidades digitales que los programas ofrecen. Pese a ser un PDF, se enriquece el texto al añadir anotaciones, a las que puedes acceder de forma voluntaria durante la lectura, e hipervínculos con llamadas a audiovisuales externos, aprovechando las herramientas de Adobe Acrobat. En el preámbulo de la edición, a propósito de las notas, deja entrever claramente que la intencionalidad principal de esa edición tiene que ver con la divulgación y enseñanza para un público de carácter estudiantil, en estos momentos más sensiblemente tecnológicos, pero sin prescindir de otros públicos con distinta formación, mediante la opción de visualizar, opcionalmente, ciertos tipos de nota y tras ejercer una labor de gran rigor filológico. El problema que puede tener esta edición tiene que ver con las anotaciones audiovisuales, que, al enlazar con contenido externo no controlado, pueden quedar inservibles a corto, medio o largo plazo, quedando esta publicación algo más empobrecida respecto a su diseño original, además de necesitar descargar la propia edición y requerir para su uso el propio programa propietario Adobe Reader, aunque este sea gratuito para los usuarios.

Utilizando el lenguaje de marcación [HTML5](#),¹¹ quinta versión del HTML, adaptado para los navegadores más recientes y orientado hacia la web semántica por una organización

¹¹ <<http://w3c.github.io/html/>> (Consultado el 28/09/2018)

formal de los datos y metadatos para una mejor interpretación e interoperabilidad por parte de las máquinas, se ha realizado la edición del texto de [Mujeres y criados](#) de Lope de Vega (2015). En este caso, lo destacable es el formato *flipbook* que ha permitido la creación de un verdadero facsímil virtual que busca imitar la visualización de un libro donde se pueden ver las páginas en una especie de forma animada. En la edición se alternan las imágenes digitalizadas del manuscrito con el texto crítico y ha sido realizada en un formato de maquetación que recuerda a las publicaciones en papel; además, es posible su descarga en formato PDF. En este facsímil, el entorno digital hace posible ampliar la imagen sin pérdida de calidad, por un lado, y, por otro, realizar búsquedas dentro de la parte del texto editado, aunque sin relación entre ambas partes del libro más allá de la meramente visual. Otra de las cuestiones por las que se han preocupado en esta edición, es la compatibilidad con múltiples soportes digitales.

Otro tipo de ediciones algo más complejas en su edición, son aquellas que se basan en el lenguaje de edición XML-TEI. [TEI](#) es un estándar basado en lenguaje XML que desde la publicación de su primera guía en 1994 hasta la actualidad —su última actualización es de 2021— se utiliza para proyectos basados en la transcripción y edición de textos. El XML-TEI se encuentra adaptado para numerosas tipologías textuales, incluida la del teatro, para la que tienen una sección propia en la guía. La edición con este tipo de marcación permite múltiples posibilidades de representación y disposición de la información

El proyecto ARTELOPE hace uso del lenguaje XML-TEI para la adaptación de ediciones modernas al formato digital, en el que son sometidas a un riguroso proceso de revisión, aunque sin aplicar criterios ecdóticos, puesto que el interés principal es la creación de un banco de datos sobre el argumentario de Lope de Vega, quedando la disposición de textos relegada a un papel complementario. Las obras almacenadas en su portal pueden visualizarse en la web en formato HTML, que permite una compatibilidad completa con los navegadores.

Con un interés dirigido hacia su difusión internacional aparece, también, el corpus de [Canon 60](#) en el que nos adentramos en un modelo de texto pensado para su acceso y compatibilidad en la red. Teniendo en cuenta estas características, el equipo ha adaptado estas ediciones al estándar HTML que logra perfectamente sus objetivos, a pesar de carecer de aparatos de variantes o de anotaciones adicionales. Estas ediciones permiten,

adicionalmente, evidenciar en el texto a voluntad del lector: acotaciones, versos partidos e, incluso, estadísticas respecto a la cantidad de versos o de texto en prosa dentro de los actos de una comedia.

Una mención merece la colección [Clásicos Hispánicos](#), que pone a disposición del lector la posibilidad de compra de obras, no solamente teatrales, del Siglo de Oro y de varios periodos de la literatura española, tanto en formatos adaptados para dispositivos electrónicos como la adquisición de algunas obras en XML-TEI. El objetivo, en este caso, es la máxima difusión, como negocio que es, pero el interés radica en el acceso digital que no solamente es diseñado para lectura en *ebook* (epub, mobi), sino que es posible acceder al propio texto editado en XML para poder estudiar su realización de forma gratuita. Aunque se trate de una colección comercial, no nace al margen del mundo académico, pues entre los promotores se hallan reconocidos hispanistas.

Utiliza también XML-TEI, pero de una forma más en sintonía con el concepto de edición crítica digital ideal defendido por Susanna Allés (2017), la edición digital de [La entretenida](#) de Miguel de Cervantes (2013) dentro del proyecto [Out of the Wings](#). Con el objetivo puesto en la mayor amplitud de públicos, aunque priorizando el sector académico más amplio y el de la representación teatral, ofrecen múltiples herramientas dentro de su portal, que permiten leer distintas versiones de la misma pieza (facsimil, edición diplomática, versión crítica del editor y versión sin puntuar) no de forma sinóptica y siguiendo el modelo anglosajón (Presotto, 2018), sin embargo no permite ni la descarga ni la consulta del XML-TEI, que podría ser muy útil como referencia. Ofrece también un sistema de búsqueda avanzada y unos índices muy completos que trascienden las concordancias tradicionales, enfocándose también en los elementos relativos a la puesta en escena y la interpretación.

Aunque en sí no trate sobre teatro español del Siglo de Oro y hablando de modelos ingleses de edición, no podemos dejar de hablar del modelo de publicación de [Internet Shakespeare Editions](#) de la University of Victoria, en Canadá, y que está siendo referencia para grupos de investigación, como es el caso de PROLOPE. Este magno proyecto se encarga de la edición del teatro *shakespeareano* con la mira puesta en la crítica textual, el estudio histórico y la representación, contemplando a un gran público pero enfocado principalmente a la docencia, comprende un gran corpus de obras del autor inglés

ofreciendo visualizaciones modernizadas, diplomáticas o en facsímil de los distintos testimonios, permitiendo su consulta sinóptica, además de introducciones y anotaciones muy completas, incluyendo además referencias a puestas en escena y un formato de lectura agradable. Al acercarse a las obras alojadas en Internet Shakespeare Editions, vemos que también se pueden establecer filtros que permiten ver, en la edición crítica, las distintas variantes dentro del propio texto, así como la posibilidad de abrir notas aclaratorias desplegables al seleccionar con el cursor los subrayados. A pesar de la indudable calidad del contenido de la web, la ordenación y el acceso pueden resultar algo confusos inicialmente, lo que tiene que ver con el diseño de la página, algo que tampoco hay que descuidar al tratar con ediciones digitales.

Siguiendo con las ediciones digitales en el panorama aurisecular, no podemos obviar la versión coordinada por Marco Presotto de [La dama boba](#) de Lope de Vega (2015). Debido a su tradición textual en la que se dispone de un autógrafo, un apógrafo contemporáneo y un impreso autorizado por el autor, como bien especifica el propio Presotto (2018), se ha querido dar cabida a la visualización sinóptica de hasta tres testimonios, a seleccionar entre los facsímiles digitales y la edición crítica, que en los que el lector está interesado. El disponer de un manuscrito original autógrafo que incluye tachaduras y alternativas de escritura (*pentimenti*) ha permitido reflejar adecuada y cómodamente para el lector y usuario de la página web en el proceso de composición de la obra. El texto crítico está enriquecido con el aparato de variantes, visible al situar el cursor sobre la propia variante, y con anotaciones que pueden ser seleccionadas al pulsar sobre las llamadas que aparecen en la edición. Es un ejemplo de edición orientado a investigadores, aunque por sus posibilidades de visualización y acceso, tiene un espacio aprovechable para la didáctica y los estudios de composición. Rojas Castro (2017a) hace una apreciación con mucho acierto, al valorar muy positivamente, la disposición, a través del portal web, de la documentación relativa al proceso de edición digital, así como el propio documento XML-TEI, siguiendo los criterios de la «ciencia abierta».

Para concluir este tema, se debe plantear una serie de cuestiones a resolver sobre las ediciones académicas digitales —no referidas a las digitalizadas, como el formato PDF no interactivo— que habría que tener en cuenta. Por un lado, la edición digital supone una elevada inversión de recursos temporales y económicos, que en una fase inicial se deben asumir hasta la estandarización de un método de trabajo; estos costes incluyen el

mantenimiento, actualización y preservación de las estructuras digitales que alojan estos productos. Por otro lado, la desconfianza debida a la poca cantidad de publicaciones en línea, a la falta de criterios estándar para su creación y presentación, así como la abundancia de textos sin una crítica ecdótica hace que los investigadores sigan priorizando las ediciones en papel. Si a esto le sumamos que los sistemas de evaluación académica todavía no contemplan la producción digital en toda su amplitud, no sorprenden las reticencias hacia las mismas (Allés, 2017: 20-21). Sin embargo, en esta época del «incunable digital», en la que precisamente se puede tener una mayor influencia en el desarrollo de este tipo de publicaciones y encauzarlo de tal forma que resulte interesante, atractivo y científicamente válido, se debe hacer un esfuerzo por investigar la mejor forma de «abrazar» la tecnología para establecer un camino que ya no va a poder ser desandado, ejercer una presión para que se reconozcan nuevos sistemas de evaluación en proyectos con carácter digital en el sistema universitario y, de esa forma, poder erradicar del pensamiento común, en el mundo humanista, esa desconfianza hacia lo digital, porque como hemos visto, cuando el trabajo es excelente no hay cabida para la crítica nefasta.

3.2. Sobre las bases de datos y algunas líneas de investigación del teatro aurisecular

Armando Petrucci (1999) reflexiona acerca del modo en que, a lo largo del tiempo, la cultura escrita ha ido organizándose «virtualmente» por medio de catálogos, compendios, bibliografías, listas y otro tipo de publicaciones, o de forma «real», al conservar y disponer en determinada forma los propios objetos escritos. Esta doble organización es el resultado de una serie de mecanismos de selección —y de exclusión— que obedecen a una naturaleza tanto funcional como ideológica por parte de las élites cultivadas (pp. 6-7). Teniendo esto como referencia, las sociedades, mediante diversos sistemas, han elaborado esas organizaciones «virtuales» creando puntos clave de consulta que permitan derivar al investigador a la documentación oportuna para extraer el conocimiento necesario. La llegada de la tecnología afectó muy pronto en las Humanidades al tipo de organización de la información para su rápido acceso, como es ejemplo el Padre Busa y su *Index Thomisticus*, dando lugar a la utilización de las bases de datos, posibilitando una democratización del conocimiento de cara a una sociedad alfabetizada tecnológicamente.

Como contenedores de conocimiento, las bases o bancos de datos han tenido un amplio papel en la investigación aurisecular, desde el más mínimo, como meras organizaciones internas para apoyar estudios, hasta los más destacados, como resultado de trabajo tras años de investigación. El espectro abarca tanto que sería muy complejo recoger en un solo apartado todos los proyectos que han existido sobre del teatro del Siglo de Oro, por esta razón se mencionan aquellos que representan el estadio de desarrollo actual.

No obstante, primero es necesario hablar del banco de datos que podríamos considerar como la «decana» en este campo y que encarna esa idea de organización «virtual» del conocimiento definida por Petrucci. La *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega ARTELOPE* es el ejemplo de aproximación «total» a la producción de un dramaturgo en la sistematización de su obra. Esta fue publicada en el año 2011 y utilizó para su creación la aplicación FileMaker. A través de fichas dedicadas a cada obra registrada del Fénix que se estructuran en varias secciones con menús desplegados: datos bibliográficos, anotaciones pragmáticas, caracterizaciones, observaciones de la obra y ediciones digitales disponibles —esta con enlace a los textos recopilados en la Biblioteca Digital Artelepe, vista en el apartado anterior, que sirve para complementar la información que ofrece la base de datos—. Fausta Antonucci (2013) llegó incluso a publicar un artículo sobre cómo hizo uso de la base de datos para comprobar su hipótesis de estudio y descubrir de primera mano el gran potencial de la misma para la investigación

3.2.1. La profesionalización del teatro: autores de comedias, actores, compañías y otros trabajadores

Una de las figuras claves en el teatro del Siglo de Oro es la del autor de comedias, una figura similar a la del director, y productor, de obra actual. Díez Borque (2014) señala que nos falta conocimiento sobre el peso total de este personaje en su época en tres aspectos: su labor de gestión económica, la artística y literaria. Este último es si cabe más importante, porque intervienen los textos originales, lo que es clave para entender lo que los espectadores del momento presenciaron al acudir a las representaciones.

Para este aspecto fundamental del teatro del Siglo de Oro hay algunos compendios documentales elaborados de los siglos XVIII, XIX y principios del XX que, como indica Oleza

(1995), fueron volcados por Amelia García Valdecasa y Pilar Sarrió, de la Universitat de València, en contacto con el propio Varey.¹² El testigo lo recogió Teresa Ferrer, que en 1995 fundó el grupo de investigación [DICAT](#) y daría como resultado la publicación, en 2008, del *Diccionario biográfico de actores de teatro clásico español* compuesto por más de 5000 entradas de profesionales (no solamente actores y actrices) clasificadas dentro de una base de datos, en formato DVD-ROM, en la que además se incluye la edición de la *Confirmación de la Cofradía de la Novena*, que pone a disposición del lector documentos e información sobre la fundación en 1634 de una compañía de actores.¹³ La propia Ferrer junto a la investigadora Carmen Sanz Ayán, se han preocupado además por acercarse al aspecto de la mujer como autora, actriz o empresaria, aportando una mirada feminista en una profesión que conceptualmente se percibe como masculina.

Sobre el estudio de las compañías, es posible, gracias a la documentación conservada perteneciente a contrataciones, entender sus estructuras profesionales; en cambio, los cómicos de la lengua, con su heterogénea disposición y por su carácter de constitución libre, están, según Díez Borque (2014), peor estudiados. Además, menciona el académico que, por la falta de fuentes de primera mano y testimonios gráficos, no se ha profundizado en las metodologías técnicas y teoría de interpretación en el trabajo actoral. Sin embargo, Evangelina Rodríguez Cuadros (2013) se ha encaminado por esta investigación y junto a su equipo ha elaborado el [Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro](#) que recoge entradas sobre las condiciones de representación y la técnica actoral de los artistas.

Sería de desear que las últimas y futuras investigaciones se implementaran también en estos recursos digitales. Así, por ejemplo, Díez Borque señala también la falta de investigación en torno a otra serie de profesionales que envuelven el mundo escénico a los que la historia ha silenciado por su bajo perfil, pero indispensables para entender en toda su amplitud el fenómeno teatral: desde los encargados de la administración y seguridad de los recintos, hasta los manufactureros encargados de elaborar las piezas de escenografía,

¹² En esta colaboración, se llevó a cabo la labor de informatización de más de 3000 entradas extraídas de la Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España (obra anónima, editada como segundo volumen de la colección Fuentes para la historia del teatro en España en 1985), el Tratado histórico de Pellerín (1804), el inventario Hugo Albert Rennert (1909), con unas 2000 entradas, y los Nuevos datos de Pérez Pastor (1901 a 1914).

¹³ Información sobre *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Disponible en: <<http://dicat.uv.es/proyectos.php>> (Consultado el 28-09-2018)

vestuario o atrezzo, los apuntadores o demás labores. De esta manera se ofrecería un producto filológico de la máxima calidad a través de estas nuevas herramientas digitales que ofrecen un adecuado tratamiento informático y facilitan la consulta de materiales tan dispersos, como sucede en los casos anteriores.

3.2.2. *Las puestas en escena: la representación, sus elementos y la música*

A la hora de estudiar las representaciones que se llevaban a cabo en los siglos XVI y XVII nos vemos limitados por la cantidad y calidad de la documentación disponible sobre el tema —destaca especialmente la colección de *Fuentes para la Historia del teatro en España* en la que figuras como Varey, Shergold o Davies han trabajado para hacer accesible el contenido de los documentos que permiten su estudio—. La información extraída sobre las puestas en escena es otro de los elementos susceptibles de ser sistematizados en bases de datos. En su estado de la cuestión Oleza (1995) reflejó investigaciones realizadas a lo largo del siglo XX, relativas al volumen de representaciones en distintos lugares, por investigadores como Mérimée, Sentaurens o el propio Oleza.

Ya en el siglo XXI, una de las herramientas digitales que se encarga de recoger la información respecto a este tema hallada en la documentación es la base de datos [CATCOM](#). *Las comedias y sus representantes: base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Teresa Ferrer dirige desde 2012 a su equipo, esta vez para elaborar una nueva enciclopedia digital que amplía a su predecesora, en este caso al indexar, como dicen los objetivos del proyecto, las representaciones antiguas de una obra y su calendario de representaciones. A diferencia de su predecesora —en DVD-ROM—, esta se encuentra disponible a través de internet. Registra más de 2000 noticias sobre representaciones referidas a más de 850 composiciones, extraídas de documentación de muy diversa procedencia y relativa a ese periodo, de forma que puede establecer un panorama de éxito de cada una de ellas debido a la cantidad de representaciones, su comercialización y el entorno de difusión, al crear un calendario electrónico de puestas en escena teniendo en cuenta las diversas tipologías. La base permite arrojar un estado de la cuestión sobre el tema de autoría de las obras, así como las relaciones entre variantes de un mismo título.

Dentro de estas bases de datos cabría considerar la propuesta de investigación de Díez Borque en su artículo «Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español», acerca la estructura de la representación completa, más allá de la propia comedia, teniendo en cuenta las piezas breves que y los géneros parateatrales que integraban y rodeaban la fiesta teatral. Señala que, aunque existan ya algunas ediciones sobre espectáculos completos, falta descubrir más. Esto serviría para comprender un poco mejor la forma de entender el espectáculo, la mezcla de lo cómico y lo serio, de lo político y lo religioso, en un análisis de distanciamiento con el espectador actual. En lo relativo a la teatralidad que envuelve los espectáculos festivos tanto cortesanos, como en las calles, bajo la forma de cultura popular y folklore, el autor opina que también sería adecuado indagar para entender el peso de la teatralidad profesional.

Para Díez Borque, es también problemática la ausencia de partituras y documentos musicales. Aunque se están haciendo avances de la mano de expertos musicólogos, todavía es un terreno que posee muchas lagunas de conocimiento. Sin embargo, en el ámbito de la musicología, Marco Presotto (2015) nos explica el destacable crecimiento que ha tenido en los últimos tiempos en la investigación, con la colaboración de la Editorial Reichenberger, que dedica una sección, *De Música*, a publicaciones sobre esta temática, entre las que se resulta especialmente relevante la de María Asunción Flórez Asensio (2015), *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. Es destacable también, la creación de otra sección, *Biblioteca de Investigación y Patrimonio Musical*, en la Editorial Academia del Hispanismo.

Marco Presotto nos indica así mismo, dando voz a Flórez Asensio, que para el desarrollo investigaciones es crucial la labor de la [Sociedad Española de Musicología](#), del [Instituto Complutense de Ciencias Musicales](#), el [Centro de Documentación de Música y Danza](#) y del [Departamento de musicología del CSIC](#), con líneas de investigación en el barroco. Además, el autor habla del grupo de la Universitat de Barcelona, [Aula Música Poética](#), con trabajos interdisciplinares sobre música vocal del Siglo de Oro, incluyendo la vinculada al teatro. Este se consolida como grupo de investigación en 2017, pese a que su trabajo se remonta a casi dos décadas, coordinado por Lola Josa, de la Universitat de Barcelona, con el objetivo de recuperar obras poético-musicales auriseculares inéditas además de investigar sobre la relación de estas obras con el texto teatral, compuesto por filólogos y musicólogos. En la actualidad están desarrollando una base de datos sobre los

textos poéticos musicales, denominada *Digital Música Poética*, en la que se incluyen los textos transcritos de las canciones extraídas de las obras, además de ofrecer información sobre el análisis de la pieza, el compositor e, incluso, si las hubiera, sobre partituras y grabaciones de la misma.

3.2.3. *El control político y religioso: las censuras*

Como se menciona a inicios del capítulo, la colección de Tamesis Books de *Fuentes para la historia del teatro en España*, supuso desde 1971 un pilar fundamental para el estudio de este sector en el Siglo Áureo al recopilar la información disponible en archivos para la reconstrucción de un modelo de producción teatral. El primer volumen publicado, el número III, agrupaba y estudiaba las ordenanzas municipales y el sistema de censura en Madrid en la primera mitad del siglo XVII. Más de una década después, en 1984, Sentaurens hace lo mismo en Sevilla y Agustín de la Granja (1992) dedicó su investigación a los decretos concernientes a las representaciones teatrales en tiempos de Felipe II (Oleza, 1995). Desde 2006, el grupo [CLEMIT](#) de la Universidad de Valladolid, coordinado por Héctor Urzáiz Tortajada, investiga sobre las censuras y licencias del teatro manuscrito e impreso del teatro del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII. Como resultado de esta investigación ha sido creada una base de datos con el mismo nombre de más 300 obras. Precisamente CLEMIT se concibió como una base de datos montada fundamentalmente sobre la base de documentos PDF, pero su limitación, y los problemas de interoperabilidad y uso de programas propietarios, han llevado a, en una fase más avanzada de experiencia y conocimientos de las Humanidades Digitales, a plantear la estrategia de federación de bases de datos y uso de lenguajes comunes.

3.2.4. *Una federación de bases de datos: ASODAT*

El proyecto más relevante en este ámbito por su complejidad técnica, pero también por su utilidad ya que consigue trascender la idea clásica de base de datos, es *ASODAT: bases de datos integradas del teatro clásico español*, coordinado por Teresa Ferrer de la Universitat de València, aunque están integrados varios grupos más. Iniciado en 2016, ASODAT pretende crear un sistema de base de datos federadas donde los datos contenidos en

diversos bancos sobre la práctica escénica y el teatro clásico puedan interrelacionarse, para ello se enfrenta a un reto de búsqueda de la compatibilidad entre las bases que lo componen y la unificación de criterios respecto a los datos de diversa índole. Con el paso del tiempo se ha visto el problema de creación de bases de datos con lenguajes, procedimientos y formatos diferentes, y así nació ASODAT para unificar criterios y formatos y utilizar tecnologías libres según las enseñanzas de la experiencia y de las Humanidades Digitales. Lo primero que se hizo para lograrlo fue estandarizar un diseño para las bases basado en el sistema de *software* libre MySQL, caracterizado por su capacidad y potencia, por la posibilidad de ampliación de modificación, por permitir las migraciones a futuros sistemas —en caso de necesidad— y por ser universal y gratuito. Teresa Ferrer (2018), explica muy detalladamente el proceso, la composición y la intencionalidad de este proyecto y del resto de bancos.

La primera de las bases de datos agrupadas bajo ASODAT es, indudablemente, [CAT-COM](#) que fue desarrollada en su momento con el *software* privado FileMaker por su sencilla publicación en web, pero es más restrictiva al intercambiar información con el resto de banco de datos, por esta razón se ha migrado a MySQL, el programa estándar de ASODAT. La segunda de ellas es la de [CLEMIT](#), a la que aludimos antes, que requirió un desarrollo mayor para integrarse en ASODAT con los criterios estándar, aunque estaba creada con MySQL. El otro banco de datos ya visto que se reúne en ASODAT es [Digital Música Poética](#); no obstante, este, al estar creado después del inicio del proyecto, adopta las directrices de la federación para su constitución, para facilitar la interrelación con el resto de las bases de datos.

Al margen de los proyectos especificados ASODAT recoge varios más bajo su paraguas. [MANOS](#), es la tercera de las bases agrupadas, anteriormente conocida como [Manos Teatrales](#) y dirigida por Margaret R. Greer (2014). No se ha tratado con anterioridad y nos detendremos un poco más en ella. Contiene información sobre la descripción de la escritura que permite la identificación de copistas que llevaron a cabo la escritura de los textos, que lleva a la identificación de más de 3000 manuscritos, de forma manual. La base ofrece información biográfica sobre los propios amanuenses, imágenes digitales de algunos escritos e incluso información sobre el reparto —en los que aparece— extraída del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. *DICAT*. Originalmente elaborada con FileMaker, aún visitable en su antigua URL, ha tenido que migrar a MySQL, además

según Ferrer (2018), deben afrontar un trabajo de reestructuración de la información, antes más dispersa, para facilitar la labor de búsqueda y recuperación de resultados.

En los últimos años han pasado a formar parte también de ASODAT, con su estándar unificado ARTELOPE, [EMOTHE](#) —dirigida por Jesús Tronch (Universitat de València), se centra en el estudio y difusión del patrimonio teatral europeo de los siglos XVII y XVIII—, [ISTAE](#) —*Impresos sueltos del teatro antiguo español*, dirigida por Alejandra Ulla (Universidad de La Rioja), que pretende reunir y describir los impresos sueltos que fueron publicados entre 1600 y 1834 y que recojan textos del teatro del Siglo de Oro— y, finalmente, [ETSO](#) —*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, dirigida por Álvaro Cuellar y Germán Vega (Universidad de Valladolid)—, proyecto que trataremos un apartado específico sobre la estilometría.

3.2.5. *Otras bases de datos*

Al margen de los bancos de datos vistos a lo largo de esta sección existen otros de también elevado valor para la investigación del teatro del Siglo de Oro y que deben estar recogidos, aunque no estén integradas dentro de la clasificación de temas de investigación que se ha tomado de referencia.

Hemos visto en el apartado sobre ediciones digitales mencionada ARTELOPE (Muñoz, 2013; Oleza, 2014) como biblioteca virtual, sin embargo esta sección de almacenamiento bibliográfico es una herramienta complementaria al objetivo principal del grupo dirigido por Joan Oleza, el desarrollo de un banco de datos homónimo con el objetivo de ofrecer una forma de consulta al argumentario de las obras del «Fénix de los ingenios», que además ofrece información sobre el contenido de la obra, arroja conocimiento sobre las ediciones y testimonios existentes. Complementando esta labor ponen a disposición una biblioteca virtual con más de 200 comedias para consulta del público.

Como indica Merino (2020: 42-43), en el seno del proyecto que dirigió Fausta Antonucci entre 2017-2019, *TeSpa 1570-1700*, se comenzó a desarrollar un banco de datos próximo al de ARTELOPE; se trata de [Calderón Digital](#). *Base de datos, argumento y motivos del teatro de Calderón*. En la actualidad contiene registros de 76 obras de las 117 que pretende alcanzar pese a la falta de financiación y de ediciones críticas modernas.

Por otra parte, queda por mencionar la apreciación que hace M^a Luisa Lobato (2015) sobre la necesidad de elaborar bases de datos relativas al teatro breve. La autora destaca dos bases de datos que tratan esta área, una sobre el Entremés, dirigida por Abraham Madroñal y otra sobre la Jácara, coordinada por ella misma, actualmente ambas en construcción.

En el panorama internacional se debe señalar el proyecto [IDT \(Ideas del Teatro\)](#), nacido en 2016, dirigido por Marc Vuillermoz, de la Université de Savoie, y financiado por la Agencia francesa para la investigación sobre los paratextos teatrales de los siglos XVI y XVII en Francia, España e Italia. Este incluye la creación de una base de datos de textos de la época sobre teoría teatral, una línea no contemplada en la división anterior, pero que abre la posibilidad de profundizar en estudios de historia de las mentalidades, contextualizando las teorías y corrientes de pensamiento más allá de las fronteras de un territorio, sino con una perspectiva más europeísta. En convenio con el proyecto TC/12 y las Bibliotecas Nacionales de España y Francia, para suministro de imágenes, la base de datos ya cuenta con más de 500 textos (Cayuela y Couderc, 2018).

En este sentido hay que destacar también el proyecto que desde 2018 está llevadno a cabo el equipo [SILEM](#), *Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna*, coordinado entre las Universidad de Córdoba y la de Sevilla. A través de este se han creado una base de datos con bibliotecas donde se recogen paratextos literarios de diversas obras etiquetados semánticamente a través de TEI. Entre las bibliotecas destaca especialmente, por vincularse directamente con el tema del teatro del Siglo de Oro, la de «Paratextos de Lope de Vega», con 229 documentos en la actualidad. El objetivo principal es poder hacer uso de herramienta para indagar a través de los paratextos de Lope sobre cuestiones como los vínculos entre escritores, el mercado, el canon poético o la conciencia autoral entre otros. La web incluye un guía de uso del motor de búsqueda que incluye los términos con los términos con los que se ha etiquetado los paratextos.

Para concluir este apartado, aunque no se centre en Teatro del Siglo de Oro, por ofrecer materiales auxiliares importantes para su comprensión, hay que hacer mención sobre el portal Biblioteca Digital Siglo de Oro ([BIDISO](#)) creado por el Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE) de la Universidade da Coruña.

Este se compone de acceso a diferentes bases de datos relacionadas con los libros de emblemas (Symbola), las relaciones de sucesos (CDBRS), polianteadas e inventarios (IBSO), así como también pone disponible a través de bibliotecas ediciones digitalizadas, como facsímiles o transcripciones, proporcionando fuentes valiosísimas para la investigación en Literatura, Historia o Historia del libro de los Siglos Áureos (Pena, 2017).

3.3. Sobre los lugares de representación, su explotación y la recepción: las reconstrucciones virtuales

Joan Oleza para establecer un modelo explicativo de ese momento de aparición de un nuevo sistema teatral, como es la Comedia Nueva, propuso muy acertadamente recurrir al estudio de «historias teatrales locales, a su arqueología de corrales y casas de comedias, a las noticias sobre representaciones, a los documentos que hacen aflorar aspectos escenográficos y de puesta en escena» (Oleza, 1995: 185), elementos que van más allá de los objetos de estudio de la filología más antigua y que continúa la tradición iniciada por Varey en 1971.

Como bien es sabido, el paso del Renacimiento al Barroco en el panorama teatral supuso una adecuación de espacios para la representación que permitía acoger a un grupo numeroso de receptores y que obedecía, a su vez, a intereses económicos. Sin embargo, el proceso de administración de dichos lugares, los corrales de comedias principalmente, no era homogéneo en todas las ciudades de la península y fue objeto de disputas, durante su época fundacional, entre hospitales, Iglesia, ayuntamientos y empresarios, debido a la enorme cantidad de beneficios económicos que producía. Es en este ámbito relativo a los corrales de comedias y su gestión donde podríamos hallar una línea en la que cabría esperar resultados interesantes de la aplicación y uso de las bases de datos. Eso nos permitiría contrastar, por ejemplo, las teorías de Sentaurens sobre la mezcla de públicos o no, cruzando datos de precios y categorías de localidades, o la cuestión de los días de la semana, o los diferentes rasgos de los diferentes corrales (Oleza, 1995) de un modo mucho más gestionable y fiable.

El estudio de los corrales de comedia se ha hecho, generalmente, indagando individualmente sobre la documentación histórica producida por su actividad en cada localidad.

Como ejemplo de ello tenemos el volumen monográfico de *Cuadernos de teatro clásico* que se tituló *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica*, y donde los autores hicieron artículo por artículo un repaso al estudio en esta área en las ciudades de Madrid, Sevilla, Valencia, Oviedo, Pamplona, Córdoba, Almagro, León, Alcalá, Burgos y Lisboa, coordinado por Díez Borque en 1991. Las investigaciones individualizadas de las casas de comedia han propiciado la aparición de unos particulares productos científicos con mucha proyección de futuro y un gran potencial de desarrollo y explotación tanto para el estudio como para la divulgación.

En los últimos tiempos la erudición, acompañada por la tecnología, ha permitido profundizar en los estudios sobre la reconstrucción de corrales de comedia. En plena época de desarrollo de las realidades aumentadas y virtuales, no es de extrañar que el modelado tridimensional acabe siendo uno de los elementos de ingeniería virtual que más impacto genera por su gran cantidad de posibilidades intrínsecas de visualización. Aplicado al estudio del teatro del Siglo de Oro, ya se ha comenzado a explorar a través de la reconstrucción de corrales de comedia y escenografía de la mano del director teatral Manuel Canseco con el corral del Príncipe, que ya en 1997 elaboró una primigenia reconstrucción virtual haciendo uso de un ordenador Indigo 2 y del programa de Alias Wavefront, Animator V8, basándose en las investigaciones previas de José María Ruano de la Haza.

El [Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro](#) de la Universidad de Sevilla es donde se dieron pasos fundacionales en la reconstrucción virtual. En un equipo interdisciplinar, Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes, catedráticas en Filología Española, en colaboración con el escenógrafo Vicente Palacios y el arquitecto Juan Ruesga, combinaron sus conocimientos y habilidades para generar un producto, resultado de un gran proceso de investigación. En 2006, a través de la empresa de Vicente Palacios, se procedió a la reconstrucción de una maqueta virtual del Corral de la Montería con información múltiple documental previamente recogida a través de proyectos anteriores, gracias a la conservación de tres de las paredes de medianería (fondo y laterales) y de una puerta de acceso, y a la existencia de un plano con planta y alzado longitudinal, elaborado para una reconstrucción tras un incendio en 1691. Esta maqueta científica, está abierta a cambios que puedan surgir de investigación arqueológica y documental, como bien dicen en su portal de internet.

El grupo sevillano, tras la buena acogida que disfrutó la reconstrucción del Corral de la Montería, y buscando hacer extensiva esta práctica entró en colaboración con José Camões y el «Centro de Estudios de Teatro» de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, que financió el proyecto de [*Reconstrucción Virtual Patio de las Arcas de Lisboa*](#). En este caso, existía una ausencia total de vestigios materiales arquitectónicos, por lo que se partió del estudio de la documentación existente; tras ello, se procedió a la creación de la planimetría y volumetría con los programas de diseño, luego se pasó al modelado 3D con su respectivo texturizado y aplicando los materiales adecuados para vestir los modelos, concluyendo con el *renderizado* de imágenes, es decir, el procesado de toda la información anterior para obtener una visualización final, y elaboración de vídeos que serían dispuestos a través de internet (Camões y Sousa, 2018).

En la actualidad el grupo de Sevilla está llevando a cabo reconstrucciones virtuales relativas a la escenografía y elementos de ellas, documentadas en representaciones teatrales de diversas obras del Siglo de Oro como: *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva, *Los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán, *Los dos amantes del cielo* de Pedro Calderón de la Barca y el auto sacramental, *En los mayores peligros se conoce la amistad* de José Valdivieso. Además de esto, para la exposición de *Todo Madrid es teatro*, celebrada en la Casa de Lope por la Dirección General de Promoción Cultural y comisariada Francisco Sáez Raposo (2018), se realizó una reconstrucción virtual de la puesta en escena de la obra *Andrómeda y Perseo*, de Calderón de la Barca, con toda su tramoya.

David Merino (2002) incluye en este panorama dos reconstrucciones virtuales más del año 2018: la de la Casa de las Comedias de Córdoba (1609-1694), «a cargo del escenógrafo Juan José Reinoso» (Reyes, 2020: 32-33), y la del Salón de Comedias del Alcázar de Madrid con dispositivos escénicos pertenecientes a la representación cortesana de 1627 de *La selva sin amor* perteneciente a Lope de Vega, reconstruida por Vicente Palacios para, como indica Merino, la exposición *Todo Madrid es teatro*.

No debe extrañar tampoco que la reconstrucción de puestas en escena en los corrales cubra otro de los ámbitos señalados por Díez Borque sobre los que había que indagar más en los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro. Estos desarrollos basados en documentos,

en «memorias de apariencias» y en ciertas anotaciones en manuscritos, podrían ampliar los estudios sobre comparativa de escenografías en los distintos corrales.

El objetivo de estos proyectos es principalmente didáctico, por lo que poseen una gran potencialidad evolutiva. El desarrollo de estas maquetas 3D, aplicadas a la tecnología de Realidad Aumentada, podría servir para visualizar en sus lugares originales, la disposición de los elementos virtuales; utilizando motores de videojuegos, como Unity o, en una calidad mayor, Unreal, podrían elaborarse juegos didácticos, y mezclados con la tecnología de Realidad Virtual, podría reconstruirse de forma inmersiva un corral de comedias en su época, pudiendo incluso en un futuro a recrear de forma virtual la visualización de una comedia en el Siglo de Oro, en el ambiente de la festividad teatral. Al fin y al cabo, cabrían considerarse como posibles desarrollos y vías de investigación futuras con interesantes resultados científicos e incluso divulgativos.

En este ámbito, Joan Oleza y su equipo multidisciplinar han dado un paso más al recrear virtualmente el valenciano Corral de la Olivera, colaborando con arquitectos como Ana Planells que realizó el modelo 3D con la herramienta Sketchup para poder integrarlo al motor de videojuegos Unity, pero además trabajando con expertos en acústica que han permitido el uso de un motor acústico y herramientas como FMOD o Csound que acerca al usuario al sonido que debía haber en ese espacio, creando una reconstrucción multisensorial que permitiría al usuario trasladarse virtualmente al edificio en su época de mayor esplendor (Segura García *et al.*, 2019).

En cuanto a otras lagunas de la investigación en esta área, Díez Borque llama la atención sobre otros espacios de representación, tanto exteriores, como son las calles, plazas, jardines, el mar, los ríos, etc., como interiores, salones privados, habitaciones de la realeza, casas de burgueses, edificios eclesiásticos, ayuntamientos, universidades, etc. Para el autor, hace faltan nuevos datos cuantificables, relativos a los costes y a su frecuencia, para comprender la trascendencia que pudieran tener dichos espectáculos.

Por otro lado, el autor sugiere que debe trazarse un mapa de los corrales y coliseos de la península y los territorios de ultramar, que favorezca un estudio del peso real del teatro fuera de los grandes núcleos urbanos y la función de las compañías itinerantes que actuaban también en pequeñas ciudades, villas o pueblos. Poniendo un ojo también en la

alternancia de estrenos y reposiciones, en dichos lugares. Una propuesta como esta se puede gestionar y representar mejor gracias a un proyecto digital que de ninguna otra manera. Además, se podrían utilizar técnicas íntimamente asociadas a la visualización de datos y en pleno desarrollo en proyectos recientes, como líneas de tiempo y georreferenciación.

3.4. Otras tecnologías y herramientas digitales para la investigación del teatro del Siglo de Oro

Sobre la base de la tecnología aplicada para la consecución de resultados en materia de investigación podemos establecer una categorización en la que se podrían clasificar los proyectos con componentes digitales. Por un lado, tenemos aquellos que dan buena cuenta de herramientas que, a pesar de requerir unos conocimientos específicos relacionados con su utilización, no necesitan de un desarrollo importante e innovador de ingeniería informática, aunque no por ello exentos de debates metodológicos, y, por tanto, son ampliamente utilizados por la sociedad investigadora, generando un producto académico en sí mismo como resultado de su aplicación; las ediciones digitales y las bases de datos.

Por otra parte, hay que hablar de otros proyectos en los que el uso tecnológico va ligado a la colaboración con ingenieros informáticos para el desarrollo de *software* (e incluso *hardware*) específico o con otros especialistas de disciplinas más allá de las Humanidades, que supone acercarse al ámbito de la experimentación empírica, un terreno casi desconocido para los estudios filológicos y la mayoría de los humanísticos, y que pueden ser cruciales para el establecimiento de nuevas metodologías de investigación. Un ejemplo que ya hemos visto anteriormente es el de las reconstrucciones virtuales.

A continuación, vamos a hablar de tres casos con mayor detalle, porque las tecnologías resultan menos conocidas y más novedosa su aplicación en el ámbito filológico y, en el caso del reconocimiento de texto manuscrito, tenemos intención de realizar propuestas concretas en esta tesis.

3.4.1. Datos enlazados y ontologías

Las bases de datos y su contenido forman la piedra angular de las «instituciones-memoria», tales como archivos, bibliotecas y museos, en el entorno digital. Gracias a una concienzuda labor por parte de documentalistas, archiveros, bibliotecarios e informáticos, entre otros profesionales, se ha conseguido estructurar de una manera metódica en la información sobre los registros, siendo estos sometidos a un proceso de normalización basado en el estándar XML, mediante el que se elaboran definiciones sobre el tipo de documento (DTD) y «Esquemas» que permiten establecer la descripción, jerarquización y relación entre datos, ya que XML facilita una estructuración de estos y de los metadatos, así como el intercambio y traslado de la información. Esta labor de clasificación se realiza gracias a la aplicación de normativas alcanzadas por acuerdos de grandes organismos supranacionales, como la International Federation of Library Associations and Institutions ([IFLA](#)), el International Council on Archives ([ICA](#)) o el International Council of Museums ([ICOM](#)), a través de diversos modelos de catalogación, según las características de las distintas tipologías del patrimonio cultural (Agenjo, 2004).

A todo esto hay que añadir un factor, crecimiento de la web semántica, que el propio World Wide Web Consortium ([W3C](#)) define como una herramienta que « provides a common framework that allows **data** to be shared and reused across application, enterprise, and community boundaries»,¹⁴ en la que se tratan dos aspectos, el uso de formatos comunes que permitan la integración y combinación de datos extraídos de distintas fuentes y, el de un lenguaje que permita registrar el modo de relación de los datos con los objetos del mundo real, para facilitar que personas y máquinas trabajen cooperativamente en la extracción de información.

Ya en 2004, Xavier Agenjo Bullón destacó que las «instituciones de memoria» virtuales, estaban muy preparadas para dar el salto a la web semántica y, por tanto, al establecimiento de datos relacionados, a través de «ontologías» o «vocabularios»¹⁵, gracias a la ordenación y clasificación de contenidos, realizada por dichos organismos de forma metódica, aplicando en este caso los lenguajes y las normativas XML y RDF (*Resource*

¹⁴ El destacado pertenece al original. Disponible en: <<https://www.w3.org/2001/sw/>> (Consultado el 28/09/2018)

¹⁵ El propio consorcio W3C no hace distinción entre ambos conceptos. En relación con su uso explica que la tendencia es a utilizar ontología para referirse a términos más complejos y formales. Sirven para definir conceptos y relaciones de datos que son utilizados para describir y representar un área de interés.

Description Framework) que permite la descripción y vinculación de los datos. De esta forma, se interconectan bases de datos y se facilitan búsquedas conceptuales y no sobre palabras clave. Lo que se pretende es que, al realizar una búsqueda, como puede ser Lope de Vega, el resultado no sea solo sobre la base de las páginas que contiene el nombre, sino que también ofrece información conceptual sobre el autor —nacimiento, muerte, obras, personajes relacionados...—. Un ejemplo de este tipo de búsquedas semánticas, nos lo facilita Google a través de su *Knowledge Graph* (Singhal, 2012), implementado en 2012.

Para la normalización de este tipo de definiciones y estructuras enlazadas, la [ISO](#) (*International Standardization Office*) estableció en 2011 el modelo [CIDOC CRM](#) (*Conceptual Reference Model*), definido con el estándar ISO 21127:2006, y que ya ha alcanzado su versión 6.2.3. Pero para que todo esto funcione en archivos, bibliotecas y museos, deben generarse compatibilidades y relaciones entre los diversos modelos de referencia para el registro y catalogación (Dublin Core, Spectrum, Marc y CRM), como en su momento señaló Agenjo.

Este mismo autor y Francisca Hernández Carrascal (2017) expusieron un estado de la cuestión sobre la aplicación de datos enlazados en España, en el que se señalaba la labor de la Biblioteca Nacional de España en este sentido, a través de su portal de DatosBNE, de gran utilidad para estudios con ópticas transversales. Además se destacan proyectos como la *Lista de Encabezamientos para Bibliotecas Públicas en SKOS*, un modelo de datos con base RDF, que se encuentra vinculado con listas de bibliotecas americanas ([LCHS](#)), francesas ([RAMEU](#)), alemanas ([GND](#)) y con las de otros idiomas oficiales de España, de manos de la Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria. En el caso de la Subdirección General de los Museos Estatales, se destaca la publicación de los *Tesoros del Patrimonio Cultural de España en Linked Open Data*. En el tema de archivística, la Subdirección General de los Archivos Estatales ha comenzado a asignar identificadores permanentes a los registros de autoridad del *Censo Guía de Archivos de España e Iberoamérica*, para poder hacerlos interoperables con otros.

De cara al teatro del Siglo de Oro, podría establecerse una organización similar de forma que se crease una red de conocimiento y consulta, que sería de referencia para la investigación del entorno documental, en el más amplio sentido, de este ámbito de estudio.

Aunque por el momento es un objetivo lejano, el presente estudio indaga en la tradición textual y cultural de *La dama boba* para profundizar en la conexión entre los elementos documentales de su transmisión y establecer unos primeros pasos para llegar, en un futuro, a constituir una ontología digital de los materiales existentes de la obra a lo largo de su historia. Una vez hecha la labor de investigación los datos se alojan en un archivo digital en cuyos metadatos, como se verá en el apartado 10.3, se contempla la conexión entre registros con una mirada puesta en la futura ontología.

3.4.2. *Las teorías de grafos y análisis de redes*

En su estado de la cuestión, David Merino (2002: 50-55) recoge la aplicación de la teoría de grafos y el análisis de redes como una de las metodologías más relevantes en los últimos años, sobre todo en el ámbito teatral. Franco Moretti (2005; 2013), del que se ha hablado en el capítulo anterior, fue pionero en este ámbito ya que aplicó la teoría de grafos para el estudio de los personajes en varias obras de Shakespeare como desarrollo de su planteamiento de la *Distant Reading* en el ámbito de los estudios literarios digitales y estableciendo una metodología. En el ámbito de la literatura del Siglo de Oro, Merino marca como primer hito la tesis doctoral de Miriam A. Peña Pimentel, de 2011, donde hace uso de grafos entre otros métodos como la teoría de actos del habla y mapa de tópicos sobre la figura del gracioso en el teatro del Calderón, haciendo un análisis cuantitativo.

Desde 2019 se desarrolla el proyecto HDTEATROUNIR perteneciente al grupo HDAUNIR de la Universidad Internacional de La Rioja—dedicado específicamente a la aplicación de las metodologías tratadas en este apartado para el análisis de los Siglos de Oro y de la Edad de Plata, como indica Merino (*ibidem*: 52)—. Una de las ramas estudia las redes de colaboración sobre 149 obras escritas, en colaboración, por 76 autores donde, como indican los resultados, autores con menos protagonismo en cuanto a producción dramático tienen posiciones centrales en el grafo visualizado con el *software* Gephi; también se identifican grupos de autores que colaboraron de forma estable (Martínez y Ulla, 2019).

3.4.3. *Estilometría*

David Merino (2020: 55-60) incluye la estilometría entre los desarrollos digitales más innovadores y actuales para los estudios humanísticos. Su base se centra en el análisis de los textos a través de la estadística y la cuantificación que permiten reconocer las características estilísticas propias de cada texto y, en conjunto, de cada autor. Para ello se hace uso de diversas herramientas entre las que destaca el lenguaje de programación *R*, utilizado desde hace décadas en diversas áreas humanísticas, y unos paquetes desarrollados para su uso sobre textos. Dependiendo del tipo de análisis que se ejecute los resultados pueden analizar distintos aspectos como, por ejemplo: temas, atribuciones de autoría, clasificación de género, análisis de sentimientos, características del autor, etc.

Algunos ejemplos de su aplicación para la clasificación de textos del Siglo de Oro que expuso Merino (*idem*) son el trabajo sobre Góngora y las fábulas mitológicas auriseculares de Antonio Rojas Castro (2017b) y el de la clasificación de los periodos en la obra de Cervantes de Rodríguez López-Vázquez (2018). Sin embargo, el autor del estado de la cuestión analizado identifica dos ramas de análisis principales, el de sentimientos y el de autoría.

Sobre los estudios de sentimientos en las obras, Merino identifica el trabajo que Javier de la Rosa, Adriana Soto-Corominas y Juan Luis Suárez (2018) realizaron con las emociones de los personajes de los autos sacramentales de Calderón de la Barca haciendo para ello un análisis de la complejidad léxica de las obras por orden cronológico, el sentimiento general de cada una y como se distribuyen estos por personajes, tipologías y género. Los datos cuantitativos son más de 430 personajes, 613.000 palabras aproximadamente contenidas en 140.000 versos y 37.000 palabras (*ibidem*: 110); el presente trabajo se encuentra contenido en la tesis doctoral de Javier de la Rosa (2016). Merino (2020: 57) anota que esta metodología estilométrica no sustituye, sino que complementa los métodos filológicos tradicionales.

El análisis de autoría gracias a la estilometría es una de las aplicaciones en las que más se ha trabajado respecto al teatro del Siglo de Oro. Principalmente esto ha sucedido gracias a la creación en 2017 del proyecto ETSO *Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, dirigido por Álvaro Cuéllar y Germán Vega. Como indica Merino (2020: 58) al profundizar en el trabajo realizado por estos investigadores, su corpus cuenta con 1292

textos —hoy unos dos mil— dramáticos de más de 60 autores, modernizados y regularizados de forma similar y eliminando acotaciones y los nombres de las didascalias para evitar interferencias en el análisis. El paquete de *R* utilizado por el grupo es *Stylo* tal y como menciona Germán Vega (2021) al hablar de la metodología usada y de las obras con las que se ha trabajado.

3.4.4. Fotografía hiperespectral

La lectura de ciertos documentos antiguos, sobre todo, de carácter manuscrito, puede ser obstaculizada por diversos factores, que impiden al investigador extraer la información total que pueda ofrecernos, ya sea por las condiciones de conservación o por la intervención humana: manchas graves de humedad, pasajes desechados o modificados por el autor o alteraciones realizadas por manos ajenas como los expurgos son factores que dificultan el acceso a la información textual. La técnica de la fotografía hiperespectral, puede permitir observar lo que existe debajo de esas manchas, tachados o borrones revelando así datos eliminados por el paso del tiempo, en un proceso que acaba afectando a su transmisión.

Alberto Montaner Frutos (2009), de la Universidad de Zaragoza, aplicó la técnica sobre el manuscrito único del *Cantar de mio Cid* para estudiar las partes borradas. Para ello se utilizó una cámara hiperespectral MuSIS producida por Forth Photonics, que realiza treinta fotografías capturando bandas espectrales estrechas, que comprende entre los 365 nm, ultravioleta, y los 1550 nm, infrarrojo cercano, componiendo lo que se llama el «cubo espectral». El principio que sigue este proceso no invasivo es que las distintas materias reaccionan de forma diversa a la vibración luminosa, así que cada elemento corpóreo absorbe y refleja las ondas de luz de forma distinta. De esta manera, la composición química entre tintas o manchas podría diferenciarse y extraer los textos subyacentes al exponerse a distintos rangos espectrales. Una vez obtenidas las treinta imágenes se procede a su análisis a través de programas que permiten su tratamiento, consiguiendo vislumbrar algunas partes de los elementos ocultos.

En el caso del manuscrito del *Cantar de mio Cid*, Montaner expone la recuperación de pasajes, así como de algún dibujo que existía en los márgenes del texto, replanteando de

esta forma los resultados ecdóticos de los estudios previos y permitiendo perfilar una crítica sobre la base de las diversas manos que han intervenido en el manuscrito y que han mutado su transmisión.

En el ámbito del teatro aurisecular, Sònia Boadas, del grupo PROLOPE, ha estudiado los manuscritos autógrafos de Lope de Vega. Comenzando por *El cardenal de Belén*, sus últimas indagaciones están corrigiendo su orientación hacia la técnica de la fotografía hiperespectral para realizar un análisis de las acotaciones en dichos testimonios. En este manuscrito se aprecia una ilustración referente a una acotación que, como indica la investigadora, ha captado la atención de estudiosos. Para indagar sobre su autenticidad de esta se hizo uso de esta técnica cuyo análisis espectrográfico permite concluir que las tintas de la ilustración y de la acotación son prácticamente idénticas. Por esta razón la autora determina que nos hallamos ante un dibujo autógrafo realizado al mismo tiempo que escribió la acotación; de esta forma parece entenderse que Lope dejó anotado al autor de comedias la forma en la que se debía presentar la escena (Boadas, 2018: 111-114).

3.4.5. Reconocimiento de Texto Manuscrito

Tras una reflexión sobre las palabras de Díez Borque (2014) al analizar lo que sería necesario saber sobre la vida teatral del Siglo de Oro, es imposible no comprender que el obstáculo más grande en cualquiera de las ramas es la falta de nueva documentación que soporte los estudios. Es sabido que la mayor parte de documentación sigue oculta en archivos y bibliotecas, sin que haya personal suficiente que pueda sacarla a la luz y ponerla en valor.

Teniendo en cuenta esta situación, la tecnología existente y en desarrollo puede ser de muchísima utilidad para agilizar las labores de investigación y de extracción de información. Un primer paso debe ser la digitalización en una calidad óptima de la documentación y, una vez lograda, las posibilidades que ofrece la ingeniería informática son prodigiosas.

La extracción de transcripciones de texto impreso, hoy en día, es muy precisa, si se dan unas condiciones de digitalización buenas, gracias al uso de herramientas OCR —«Optical Character Recognition»— que reconoce aisladamente los caracteres en las imágenes

y los traduce en lenguaje de texto digital. En cambio, esta tarea es mucho más complicada en imágenes que contienen escritura manuscrita puesto que no es fácil segmentar los caracteres y, más aún, si contamos con abreviaciones o cambios escriturarios acontecidos con el devenir del tiempo, en los que es complicado, a veces, hasta separar palabras. Para esta labor contamos con el Reconocimiento de Textos Manuscritos (RTM), traducción del inglés «Handwritten Text Recognition» (HTR), es una tecnología basada en el Reconocimiento de Formas que permite detectar patrones de escritura en las imágenes digitales e identificarlos y traducirlos como texto digital. Esta tiene varias aplicaciones potenciales que pueden ayudar al desarrollo de las investigaciones humanísticas, incluida la del teatro del Siglo de Oro (Hernández *et al.*, 2018).

Hernández *et al.* (2018) explican el proceso de desarrollo del RTM y dos usos que actualmente se le dan a esta tecnología, la transcripción asistida y la indexación probabilística de términos para su búsqueda mediante una interfaz (PrIx), basándose en técnicas de Key-Word Spotting (KWS), desarrollada por el Centro de Investigación Pattern Recognition and Human Language Technology ([PRHLT](#)) de la Universitat Politècnica de València, bajo el paraguas del macroproyecto europeo [READ](#), que toma el testigo de su predecesor [tranScriptorium](#), vigente de 2013 a 2015. En el capítulo siguiente se profundizará en el proceso técnico y el desarrollo de las aplicaciones de transcripción infoasistida y PrIx.

El Centro PRHLT, de la Universitat Politècnica de València aplicó la tecnología HTR y PrIx en un proyecto coordinado por el paleógrafo Dominique Stutzmann, del Institute de Recherche et d'Histoire des Textes, denominado [HIMANIS](#), en el corpus documental medieval de los registros del *Trésor des Chartes* de los siglos XIV y XV, compuestos por más de 83.000 documentos en latín y francés, teniendo una excelente acogida en la comunidad del área de paleografía (Bluche *et al.* 2017). En el ámbito del teatro aurisecular, bajo el paraguas del proyecto europeo READ, se ha llevado a cabo la indexación y puesta a punto para su búsqueda la colección de manuscritos del [Teatro del Siglo de Oro. TSO](#) compuesta por más de 50.000 imágenes de textos dramáticos de los siglos XVI y XVII, digitalizados y alojados en la BNE, que acabará siendo un punto de referencia para los estudiosos de esta materia y sobre la que se profundiza en próximos capítulos de esta tesis.¹⁶

¹⁶ Para más información sobre resultados aplicados a colecciones manuscritas se puede consultar Vidal (2017).

Pese a ser estas dos, la transcripción asistida y PrIx, las aplicaciones tecnológicas mencionadas en este apartado, el panorama de posibilidades es enorme. Para la visualización de ediciones digitales sinópticas puede llegar a enlazar los textos editados con sus respectivas imágenes en los manuscritos, puesto que ya se dispone de la información de vinculación entre ambos elementos y su posicionamiento exacto a través de las coordenadas de las líneas.

Dominique Stutzmann, desde su área de conocimiento de la «Paleografía Digital» (Ciula, 2017), ha desarrollado estudios sobre la identificación y datación de las escrituras medievales mediante lo que él denomina como «Paleografía Artificial», de una manera totalmente objetiva que permite la ciencia informática, realizando análisis de imagen sobre los propios caracteres (Stutzmann, 2016; Kestemont, Christlein y Stutzmann, 2017). Esta misma tecnología podría aplicarse, además de para la datación de escrituras, para obtener datos objetivos sobre la identificación de escritores y amanuenses, permitiendo reconocer autorías en los textos de las comedias del teatro del Siglo de Oro y en sus anotaciones — es decir, identificar manos o grafías de autores/dramaturgos, autores/directores, o censores, por ejemplo—, y, además, dar un impulso enorme a la investigación de este periodo.

Estos son tan solo unos ejemplos de la relación simbiótica entre las TIC y las diversas ramas de Humanidades y estudios del teatro del Siglo de Oro, en la que, que colaborando todas entre sí, se puede llegar a un estadio de retroalimentación positiva y de enriquecimiento en la investigación sumamente provechoso para las distintas áreas.

BLOQUE II

4. La aplicación de RTM para el estudio de Lope, el teatro del Siglo de Oro y *La dama boba*

Aunque podamos definir las Humanidades Digitales, en gran medida, como ese espacio de confluencia entre las Ciencias Humanas y las de la Computación, dicha área no siempre ha implicado una verdadera convergencia de intereses. En este sentido durante mucho tiempo las Humanidades Digitales acudían a los ingenieros como meros prestadores de servicios, siendo la Informática Humanística más que un desarrollo común, una Informática aplicada a las necesidades de los humanistas. Ese era el punto de partida.

Aunque el capítulo que hemos titulado como «El inicio del viaje» es el siguiente —el número 5— porque en él nos ocuparemos del texto de Lope, *La dama boba* y el inicio de su andadura, transmisión y tradición, es aquí y ahora, en cambio, cuando se produce el inicio de nuestro recorrido de investigación. Y por esta vez, como ha empezado ya a ocurrir en esta tercera «ola» de las Humanidades Digitales, en que los humanistas no solo pretenden ser receptores de servicios, sino que empiezan a adquirir una mayor conciencia de las estrategias tecnológicas y estar más abiertos a lo que les pueden ofrecer y deparar los avances en las Ciencias Computacionales —una prueba son los últimos proyectos mencionados de ASODAT, que reconcibe las bases de datos bajo nueva óptica, o las potencialidades informáticas aprovechadas de la estilometría, redes de sociabilidad, fotografía hiperespectral...—. Este recorrido de investigación al que aludíamos y que ahora inicia lo vamos a comenzar partiendo de la tecnología, interesándonos por lo que nos pueden ofrecer las investigaciones del grupo PRHLT (Pattern Recognition and Human Language Technology) de la Universitat Politècnica de València.

Se entenderá que la decisión resulte aceptable y adecuada desde todos los puntos de vista porque, además, es perfectamente compatible con una verdad irrefutable y difícilmente renunciabile para cualquiera interesado en estas páginas, y es la centralidad del texto ya que en el principio de toda nuestra historia está el texto en este caso de *La dama boba*.

Con el fin de iniciar la investigación en este ámbito y aplicarlo al estudio de esta comedia se ha partido de las imágenes de los manuscritos teatrales áureos y, concretamente, de los de Lope de Vega; a su vez, se ha ayudado al desarrollo de útiles herramientas que puedan ser de interés para la comunidad académica. Para alcanzar este objetivo se ha hecho uso

de la tecnología de Handwritten Text Recognition (HTR) o Reconocimiento de Texto Manuscrito (RTM), en español, desarrollada por el centro de investigación PRHLT y a la que se ha podido tener acceso gracias a la colaboración con él.

4.1. Reconocimiento de Texto Manuscrito

El reconocimiento de formas —Pattern Recognition— es uno de los campos de investigación en el área de Ingeniería Informática cuyas tecnologías resultantes aparecen más integradas en el día a día. Desde el desbloqueo de los teléfonos inteligentes a través de la huella dactilar o de la identificación del rostro hasta la catalogación automática de fotografías según su contenido, pasando por diversas herramientas de reconocimiento de voz, la detección o diagnóstico de enfermedades a través de imágenes o la predicción de cambios climatológicos o seísmos, las tecnologías aplicadas de este sector están en un proceso de continua evolución e implantación cotidiana.

El RTM, elemento del que se nutre parte de las investigaciones de la presente tesis, es una de las ramas de investigación que más desafíos plantea en del seno de los estudios del reconocimiento de formas. Sus primeros desarrollos y aplicaciones, de carácter limitado, datan de finales de la década de los sesenta y hacían uso de vocabularios restringidos para reconocer direcciones postales o cheques bancarios.

No sería hasta los años noventa cuando dicha rama impulsaría su crecimiento gracias a la influencia del Reconocimiento Automático del Habla y de sus tecnologías heredadas (Makhoul *et al.*, 1998; Kim *et al.* 1999; Plamondon y Srihari, 2000; Steinherz, Rivlin e Intrator, 1999), tales como los Modelos de Lenguaje, de los que se hablará posteriormente, o los modelos ocultos de Markov (Jelinek, 1998). En la actualidad asistimos a un nuevo impulso de este desarrollo gracias al uso de redes neuronales recurrentes (Bluche, 2015; Graves *et al.*, 2009) que permiten una mejora significativa en el modelado morfológico de los caracteres, como se verá a continuación.

Uno de los primeros aspectos a tener en cuenta a la hora de hablar de RTM es que no puede ser confundido con el Reconocimiento Óptico de Caracteres —Optical Character Recognition (OCR), en su voz inglesa—. Las técnicas de OCR se han venido utilizando

desde hace décadas para extraer la información de los textos digitalizados, para lo que se basan en una segmentación explícita de cada uno de los caracteres que contiene el documento, por tanto, resulta útil para documentos impresos y digitalizaciones de buena calidad. En el caso de los documentos manuscritos, sobre todo los históricos, la segmentación de caracteres y, a veces, de palabras es imposible debido a las ligaduras que los unen o, en otras ocasiones, a la ausencia arbitraria de ellas. Por todo ello en RTM se recurre a técnicas holísticas que puedan analizar líneas completas sin hacer uso de una segmentación como las del OCR.

Existen dos fases diferenciadas durante el proceso de RTM, ambas muy importantes. En la primera de ellas se lleva a cabo un análisis de la imagen que permite detectar y extraer las partes que se han de transcribir, para ello se puede trabajar a distintos niveles, siendo el más pequeño y frecuente el de línea, aunque podría trabajarse a unidades mayores, como el párrafo o la página, puesto que incluyen información contextual que favorecería el reconocimiento. Las técnicas de Análisis de Imágenes de Documentos (Pastor i Gadea, 2007; Fiel *et al.*, 2017) son las utilizadas con este fin y mediante ellas se limpia la imagen, se normaliza la geometría de su composición, se detectan los bloques de texto o zonas de escritura y se identifican en ellos y se extraen para su análisis las líneas. Como se comentará más adelante, lo más importante de este análisis es la transcripción; es decir, el reconocimiento de los caracteres y palabras que contiene cada línea extraída.

Las tecnologías RTM se basan, también, en las disciplinas científicas recientes del aprendizaje automático —Machine Learning— y, más genéricamente, de los sistemas inteligentes. Por este motivo, es necesario usar ejemplos de imágenes de línea con sus respectivas transcripciones de modo que la máquina aprenda a asociar imágenes y textos lo que se denomina *ground truth* (GT).

Por un lado, el GT utiliza como muestras para aprendizaje o «entrenamiento» modelos estadísticos (Dempster, Laird y Rubin, 1977) cuyos parámetros son estimados automáticamente por algoritmos robustos, tales como el EM —del inglés *Expectation Maximization*, o «Esperanza-Maximización» en castellano—. Por otra parte, también se hace uso del GT para poder evaluarlos y comprobar si proporcionan suficiente precisión para ser útiles. Estos, como se verá a continuación, deben ser de dos tipos: morfológicos u «ópticos» y de lenguaje.

Mediante la aplicación de estas técnicas se buscan los patrones y rasgos recurrentes en las características morfológicas de la escritura y, a través de una red neuronal, se establece el modelado de la forma de los caracteres, creando así el modelo «óptico». Con técnicas similares, se crea el modelo de lenguaje que identifica una relación probabilística mediante N-gramas, donde N es el número de caracteres que anteceden y preceden a otro, es decir, este calcula la relación y conexión del lenguaje de un texto.

Una vez obtenidos los modelos, estos pueden aplicarse a imágenes no transcritas de características similares o parecidas a las del GT para conseguir las transcripciones más probables calculadas por el computador.

A pesar de que el desarrollo del RTM en los últimos tiempos ha mejorado muy notablemente, llegando a tasas de error de carácter del 5% sobre el texto completo (Sánchez et al. 2014; Sánchez et al. 2015), los resultados no son perfectos y a menudo requieren de una revisión humana posterior. No obstante, con tales porcentajes se pueden realizar ya algunas aplicaciones que, de hecho, ya han sido utilizadas en los estudios sobre el género teatral aurisecular. Dos ejemplos pudieron verse y usarse, a través de demostradores, durante la exposición *Lope y el teatro del Siglo de Oro* organizada en la BNE entre 2018 y 2019, que se creó con la financiación de Acción Cultural Española y estuvo comisionada por Ramón Valdés y Germán Vega.

En la cuarta sección de la mencionada exposición se explicó de una manera didáctica cómo se realizaba el proceso de RTM y la utilización de los modelos probabilísticos para extraer las transcripciones automáticas; también se mostró la creación de un sistema de búsqueda de palabras en imágenes no transcritas. Estas son las dos principales aplicaciones que se han venido desarrollando desde las últimas décadas y, a pesar de estar bien explicadas en Hernández *et al.* (2008: 136-140), conviene recordar a continuación.

4.2. El sistema de transcripción asistida para manuscritos¹⁷

¹⁷ Ejemplo de transcripción interactiva:

- *Bentham* <<http://prhlt-carabela.prhlt.upv.es/iht-bentham>> (Consultado el 01-01-2022).

A pesar de la eficiencia en las transcripciones automáticas, se ha podido observar que los resultados no son perfectos y aunque la precisión pueda ser alta, aún quedan errores que pueden ser medidos a nivel de carácter o de palabra. Si lo que se busca es una transcripción más pulida y de calidad, se debe realizar un proceso de post-edición para revisar y corregir el texto ofrecido por el sistema. La corrección manual puede resultar muy rápida si el número de errores es bajo, pero si, debido a las características de la escritura o al entrenamiento del modelo, la transcripción obtenida es menos precisa o el volumen de imágenes a transcribir es elevado, conviene hacer uso de la aplicación de técnicas interactivo-predictivas (Toselli *et al.*, 2010; Toselli *et al.*, 2011) a través de un entorno que facilite la tarea de corrección de forma asistida.

Un sistema interactivo-predictivo, basado en la exploración de grafos de palabras (Romero, Toselli y Vidal, 2012), puede llegar a ser una herramienta de gran utilidad. Dichos grafos contienen la probabilidad que los vocablos tienen de sucederse y antecederse a otros según su posición en el texto.

Gracias al uso de esta herramienta, se establece una relación simbiótica entre humano y máquina. Por un lado, tenemos la precisión humana que permite la detección y corrección de errores y, por otro, la máquina puede revisar las probabilidades del texto para ofrecer una hipótesis más idónea basada en la indicación del usuario. Para ello, el sistema tiene en cuenta tanto la imagen del texto como las validaciones hechas por el humano ofreciendo, así, una salida de un texto más preciso. Esta retroalimentación se va produciendo de forma iterativa hasta conseguir la transcripción deseada.

Los resultados de un experimento, realizado con cuatro alumnos de Paleografía de la Universidad Complutense de Madrid, donde se intercaló transcripción manual y asistida, demostraron la mejora en la eficiencia en tiempo y calidad del texto a la hora de transcribir un volumen de un tratado de botánica del siglo XVII (Toselli *et al.*, 2018).

4.3. La indexación y búsqueda de palabras clave en imágenes no transcritas¹⁸

¹⁸ Ejemplo de interfaz de búsqueda:

- HIMANIS: <<http://himanis.huma-num.fr/app/>> (Consultado el 01-01-2022).

Los sistemas de RTM son capaces de obtener transcripciones muy precisas cuando se trata de textos con una disposición clara, sencilla, regular y de escritura uniforme, pero esto no es normativo en la mayoría de colecciones de manuscritos tanto librarios como documentales. Además, cuando el usuario se enfrenta a una colección ingente de imágenes, como puede ser los fondos de un archivo, y necesita extraer información de ellas, la transcripción completa no es una tarea contemplable debido al enorme esfuerzo que debe ser realizado. No obstante, una nueva aplicación de la tecnología RTM basada con un enfoque distinto puede llevar a la obtención de resultados muy pertinentes y de gran utilidad para los usuarios.

Si la aplicación de la tecnología de RTM puede llegar a ofrecer cerca del 80% de palabras correctas en un texto, esta se puede utilizar para encontrar y extraer información en corpus documentales completos. Basándose en tecnologías heredadas de lo que en la literatura se ha denominado *key-word spotting* —KWS— (Fischer *et al.*, 2010; Frinken *et al.*, 2012; Toselli *et al.*, 2016), se pueden localizar términos, palabras clave y frases en imágenes de texto que no han sido transcritas, con un índice de confianza, a través de la «Indexación Probabilística» —PrIx, probabilistic indexing en inglés— (Vidal, 2021).

Para ello, se crea un «índice probabilístico» de cada imagen, obtenido tras analizar la imagen píxel a píxel, y se elabora «una especie de mapa de calor de palabras» (*idem*) donde cada píxel indica la probabilidad mayor o menor de que forme parte de una o de varias posibles palabras o secuencias de caracteres. Es decir, en este índice se anota la probabilidad de las posibles palabras que pueden hallarse en la imagen, junto a la posición en la que se estima que se encuentre, lo que se denomina *bounding boxes*.

Debe matizarse que la indexación probabilística no ofrece como resultado texto, sino las *bounding boxes* e imágenes que se correspondan con la búsqueda que el usuario realice en el sistema. Al realizar una consulta, se pueden modificar los umbrales de confianza que permiten un resultado más o menos preciso, según la información que se desea obtener. Para ello se tiene que tener en cuenta la relación entre precisión, que indica la cantidad de resultados positivos devueltos, y cobertura, que marca la cantidad de resultados positivos existentes en la imagen y devueltos por el sistema.

De esta forma, el usuario puede reducir el umbral de confianza para que el sistema muestre una cobertura mayor donde puedan encontrarse resultados relevantes, que tiene como consecuencia la aparición de «falsos positivos» (Hernández *et al.*, 2018: 138). Mientras que, si se quiere reducir la aparición de estos, conviene aumentar dicho umbral.

Con este sistema, se trasciende la mera transcripción automática de la página para hacer accesible la información y deben señalarse una serie de diferencias al respecto. Lo primero es que PrIx no requiere de análisis de *layout* —detección de las regiones de escritura— aunque la detección de líneas es útil si esta es precisa. Segundo, no ofrece una única interpretación del texto, como en el caso de la transcripción automática, sino una rica cantidad de hipótesis de la distribución y localización de las palabras. Tercero, no es necesario establecer un orden de lectura, sino que el proceso es simultáneo. Otras diferencias se han podido observar anteriormente.

Para mantener un coste computacional de indexación bajo, se hace uso de los grafos de palabras. Entre los mayores beneficios de este método desarrollado en el seno de PRHLT para este sistema se halla la utilización de un marco conocido en el ámbito computacional que permite una sencilla implementación, la obtención de unas medidas de confianza definidas y normalizadas, la ausencia de necesidad de segmentar previamente el texto en palabras o caracteres y, finalmente, el aprovechamiento del contexto de la palabra para obtener mejores resultados.

Otro de los desarrollos más destacables de PrIx llevados a cabo en PRHLT es la implementación de un indexado jerárquico que permite las búsquedas a distintos niveles, ya sea página, volumen o colección, siendo el más bajo la línea. Lo que se hace es calcular la probabilidad de aparición de una palabra en cada línea y, posteriormente, en cada página, en cada volumen o grupo de páginas, o en el conjunto de estos que forma la colección (Toselli y Vidal, 2013).

La aplicación de esta tecnología tiene un especial interés, sobre todo, para los investigadores y usuarios de instituciones, los archivos y, también, las bibliotecas. En Vidal (2017) se hace un análisis del proceso y desarrollo de PrIx así como de su aplicación en distintos proyectos.

Desde el área de las Ciencias y técnicas historiográficas, en la rama de la Paleografía digital, coordinado por el Institut de recherche et d'histoire des textes ([IRHT](#)) se llevó a cabo el proyecto [HIMANIS](#) que permite la búsqueda de términos en las imágenes de los textos medievales del fondo «registre du Trésor de Chartes» de la cancillería real francesa, que está preservado en los Archivos Nacionales de Francia. Actualmente es perfectamente funcional y se pueden realizar consultas en más de 75.000 imágenes de los siglos XIV y XV, que intercalan el latín y el francés y caracterizadas por un sistema escriturario gótico (Bluche *et al.*, 2017; Stutzmann, 2018).

4.4. El caso de Lope y el teatro del Siglo de Oro¹⁹

Como ya se ha mencionado al inicio, se ha hecho uso de las tecnologías descritas en las secciones precedentes para aplicarlas a las imágenes de manuscritos teatrales del Siglo de Oro, a través de unos experimentos que buscan trascender la experiencia en la investigación y descubrir nuevos enfoques de estudio o herramientas para apoyarse. La exposición en la BNE, antes mencionada, sobre *Lope y el teatro del Siglo de Oro*, fue una oportunidad para poder mostrar algunas de las potencialidades que el RTM tiene, a través de las aplicaciones explicadas.

Para estos experimentos el centro PRHLT contó con la colaboración del grupo PROLOPE a través de una relación completamente recíproca, producida en el marco del proyecto europeo READ, que permitió el desarrollo de sendos demostradores. No obstante, el objetivo final fue el de disponer de una interfaz de PrIx para la colección de manuscritos de teatro del Siglo de Oro preservados en la BNE. A la hora de establecer un corpus para los experimentos, fue el criterio de PROLOPE el que primó, teniendo en cuenta aquellos manuscritos que se hallaban en los fondos BNE, ya que Lope es el autor más prolífico del periodo y uno de los más representativos. Se priorizaron, por tanto, manuscritos de obras de Lope de Vega que tuvieran varias copias y, entre ellas, los que poseyeran autógrafos

¹⁹ Ejemplo de transcripción automática: <<http://prhlt-carabela.prhlt.upv.es/iht-tso>>; ejemplo de búsqueda de texto en imágenes no transcritas: <<http://prhlt-carabela.prhlt.upv.es/tso/>> (Consultados el 01-01-2022).

del autor, pero también escrituras de copistas conocidos como Miguel Sanz de Pliegos o Ignacio de Gálvez.

A través de la plataforma Transkribus, en desarrollo durante la duración del proyecto READ, la BNE dispuso inicialmente las imágenes de todos los manuscritos de las obras de Lope digitalizados según el listado sugerido por PROLOPE. Transkribus posee una herramienta de análisis de imagen que reconoce y extrae las regiones de texto, la de las líneas y finalmente la indicación del apoyo de la línea o *baseline*, necesario para la primera fase del RTM.

Durante los primeros meses al inicio de los trabajos, ya durante el desarrollo de esta tesis, los resultados obtenidos en análisis de imagen eran poco precisos, devolviendo regiones de texto muy angulosas y que se adaptaban poco a la caja de escritura, por este motivo decidimos crear manualmente una región de texto que abarcara cada página y aplicar un reconocimiento de líneas dentro de dicha región para extraer los polígonos de líneas y *baselines*.

Modificar los polígonos de las regiones de línea era costoso en tiempo, por lo que se optó por corregir principalmente las *baselines* y ajustar los polígonos cuando fuera necesario. Aun así, dicha labor conllevaba cerca de 25 horas de revisión por cada una de las obras manuscritas, en las que se incluía también la corrección del orden de lectura de las líneas. Una vez extraída esta información, procedimos a vincular las imágenes con los textos que fueron facilitados por PROLOPE a partir de ediciones críticas de forma manual.

Los textos que se utilizaron como *ground truth* para elaborar los modelos probabilísticos de Lope fueron los autógrafos de *El cordobés valeroso*, Pedro Carbonero (RES/166) y de *La prueba de los amigos* (RES/168), el apógrafo copiado por Sanz de Pliegos de *El cuerdo loco* (MSS/14833) y el del siglo XVII de *Santiago el verde* (MSS/15657). Posteriormente, un número aún mayor de obras fueron segmentadas en líneas para posibles experimentos que, tras la mejora de las técnicas de análisis de imagen, redujeron el tiempo de corrección de *layout* de cada obra manuscrita a cerca de 3 horas.

El entrenamiento de los modelos se hizo con un total de 567 imágenes y para el modelado del lenguaje de caracteres se utilizaron 8-gramas. De todas esas páginas se utilizaron 500

para la validación de dicho entrenamiento y 67 para el test de prueba, compuestas en total por 13.937 líneas (11.873 para validación y 2.064 para test), 84.654 palabras (71.964 en validación y 12.690 en test), 395.716 caracteres con signos de puntuación incluidos (336.210 en validación y 59.506 en test), con un léxico total en entrenamiento de 7.576 palabras diferentes en la validación y 2.522 en el test. Al finalizar los entrenamientos, se obtuvieron unos resultados de 10,2% en CER (Character Error Rate), que se reducen a un 6,8% sin contabilizar los errores en signos de puntuación y un 21,2% en WER (Word Error Rate), con unos resultados cercanos al 80% de texto acertado (Toselli *et al.*, 2019).

Una vez creados los modelos se realizaron las primeras pruebas. La primera de ellas fue de transcripción asistida, utilizándose para ello la obra *La contienda de García Paredes*, copiada por Sanz de Pliegos en el manuscrito MSS/14833, donde también se hallaba *El cuerdo loco*, con muy buenos resultados como puede aún observarse en el demostrador. Por otro lado, se realizó una primera prueba de indexación y búsqueda en los dieciséis manuscritos autógrafos de Lope de Vega con notables resultados, pues gracias al entrenamiento, el modelo reconocía especialmente bien la escritura del autor.

Durante el desarrollo de las aplicaciones para la exposición de la BNE se decidió que, en consonancia con su discurso expositivo, debido a su importancia como elemento clave y a los presentes estudios sobre la obra que ya se estaban realizando, *La dama boba*, en la versión autógrafa de Lope de Vega, debía ser la obra que se utilizase como demostración de transcripción asistida y comprobar, de este modo, la recepción de los usuarios.

Para ello se dispuso un puesto en su última sección, donde los asistentes pudieran sentarse a transcribir mientras que su labor era guardada para comprobar su uso y la calidad de los textos obtenidos. No obstante, dos problemas entorpecieron los resultados pues solamente se obtuvieron pocas páginas transcritas y en su mayoría de ninguna calidad. El primero de ellos fue que el *layout* y la segmentación de página se realizaron exclusivamente de forma automática, con lo que se produjeron bastantes errores de línea causados por las características del propio manuscrito.

Por otro lado, la labor de transcripción lleva un tiempo de familiarización con la interfaz y debe dedicarse un tiempo a realizar dicha tarea, sin embargo, al haber un solo puesto de transcripción en toda la exposición, no se favorecía la dedicación requerida para tal labor.

De todos modos, para lo que sirvió con un vistazo rápido es para que los asistentes pudieran probar en primera persona la utilidad de dicha herramienta.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el objetivo principal y más ambicioso durante esta exposición fue la indexación de la colección *Teatro del Siglo de Oro* (TSO) y su disposición para búsqueda. La colección contó con un total de más de 41.122 imágenes que fueron organizadas en la interfaz de búsqueda por volúmenes y signaturas, atendiendo a unos criterios de autoría en la catalogación, es decir, se dividieron en dos principales secciones, las obras de autores conocidos y los anónimos, con un total de 182 libros en la primera y de 146 en la segunda. De todas esas imágenes se elaboraron los índices probabilísticos de 36.010, sin contar páginas en blanco o portadas. En total se identificaron un total de 42.477.144 de «puntos» de búsqueda o *spots*, es decir, el conjunto de hipótesis indexadas, mientras que se estima un total de 5.396.496 *bounding boxes*, o zonas donde se puede hallar probablemente una palabra.

El preproceso no requirió de una post-edición manual en ningún aspecto, pues la segmentación precisa no es necesaria para tal tarea, y la interfaz demostró pronto su utilidad con buenos resultados. Para obtener la evaluación se utilizan las medidas del estándar «precisión interpolada y cobertura» (Manning, Raghavan y Schtze, 2008). A partir de estas medidas se obtuvieron la *average precision* global (AP) y media (mAP), donde la primera es calculada haciendo uso de una clasificación general que contiene los resultados de todas las búsquedas y la segunda es obtenida a través de la media de la AP de cada búsqueda individual. Cabe destacar que, aunque ambos estándares indican la calidad de los resultados recuperados, la AP permite evaluar también su consistencia en búsquedas múltiples.

En el caso de la colección TSO los resultados obtenidos son de AP=0,89 y mAP=0,88 (sobre 1) (Toselli *et al.*, 2019), lo que indica un buen comportamiento del sistema de indexación y búsqueda. Parte del problema de reconocimiento tiene que ver con las características propias de los textos de la colección. Las abreviaturas de los personajes en las didascalias que indican la adscripción de los diálogos son aleatorias en muchos casos, pues no existe una norma que indique el truncamiento al que son sometidos, además esto hace que una misma abreviatura pueda referir a varios personajes según obra o copista.

Por ejemplo, «Lau» puede identificarse como Laurencio, pero también como Laurencia, Laureano, Laurena o Laura.

Este problema hace que uno de los principales focos de errores sean precisamente los nombres de personaje, puesto que el entrenamiento se hizo directamente con los nombres expandidos en las ediciones críticas mientras que, en su mayoría, en las didascalias aparecen truncados. Otro de los elementos que pueden afectar a los resultados de reconocimiento de toda la colección es la utilización de un *ground truth* basado solamente en Lope de Vega, del que se puede extraer un modelo de lenguaje propio que debería ser incrementado con el de obras de otros autores para obtener uno más genérico.

Respecto a los accesos recibidos en el portal de la interfaz de búsqueda durante el tiempo que permaneció la exposición *Lope y el Siglo de Oro*, se recibieron 27.502 visitas, de las que el grueso de ellas se produjo durante el mes de noviembre —19.059—, debido al impacto inicial, y fue decreciendo durante el resto de meses.

Para atraer la atención de los usuarios y favorecer una mayor dinamización en la exposición, se habilitó otro puesto, similar al de transcripción asistida, que incluía la interfaz de PrIx pero que incluía un juego o reto a modo de cuestionario, de tipo test, cuyas respuestas se podían obtener al realizar diversas búsquedas en el corpus de la colección TSO. En cada pregunta se indicaba la dificultad de esta y, si el usuario necesitaba ayuda, al solicitarla a través de un botón, la interfaz ofrecía posibilidades de búsqueda. La interfaz permite la opción de realizar búsquedas *booleanas* e incluye una guía de referencia que explica los distintos símbolos que se pueden utilizar para realizarlas.²⁰

Para concluir esta sección queda explicitar la contribución de esta investigación doctoral para los desarrollos aquí relatados. El primero de ellos fue la elaboración del *ground truth* basado en los textos de Lope; inicialmente se señaló el *layout* sobre las imágenes —al comienzo de una forma más manual, pero con la mejora tecnológica se aceleró el proceso—. Una vez identificadas las regiones, líneas y *baselines* se vincularon manualmente los textos transcritos indicados por PROLOPE a las imágenes para que después pudieran

²⁰ Interfaz de búsqueda con el juego incluido: <<http://prhlt-carabela.prhlt.upv.es/quizz-tso/>> (Consultado el 01-01-2022).

crearse los modelos. El *ground truth*, por tanto, es la primera aportación desde las humanidades para estas aplicaciones tecnológicas.

En el ámbito de la difusión también fue importante el desarrollo de este estudio, ya que se diseñó el juego que se pudo observar en la exposición *Lope y el Teatro del Siglo de Oro*. Con el conocimiento del contenido de los textos y del uso de la interfaz de búsqueda de textos no transcritos, fue fácil elaborar un cuestionario inicial, que posteriormente fue incrementado y mejorado colectivamente, con distintos niveles de dificultad que permitiera a los usuarios explorar las capacidades de PrIx.

4.5. Potenciales aplicaciones por desarrollar

Durante la presente investigación se han planteado algunas funcionalidades prácticas que la tecnología RTM podría ofrecer y que se encuentran desarrolladas en Hernández Tornero (en prensa). En ellas se establecen algunas hipótesis de soluciones que estas podrían aportar en el ámbito de las Humanidades.

4.5.1. Reconocimiento de amanuense y de datación

En Hernández Tornero (en prensa) se plantea la posibilidad de uso de RTM para ayudar a datar escrituras o a reconocer a los amanuenses. En teoría, si se entrena un sistema con unos modelos que contengan además un *ground truth* específico sobre fechas o autoría, podría devolver unos resultados probabilísticos que indiquen si un escrito puede pertenecer a una mano, a un autor o a un periodo de tiempo específico.

La posibilidad de que un sistema bien entrenado pueda ayudar a esta tarea no es algo novedoso. El IRHT trabaja, desde hace más de una década, en el área de lo que se denomina como paleografía digital (Hassner *et al.*, 2014); además de proyectos de detección y extracción de textos, como se ha visto anteriormente en el caso de HIMANIS, se trabaja en otras ramas entre las que se incluye la datación, enfocada principalmente a las escrituras medievales. La forma de lograrlo es a través del análisis de formas, grosores y trazos

en diversos corpus documentales generando, para la evaluación de resultados, grandes conjuntos de datos (Stuzmann, 2011; 2013; 2015; Kestemont *et al.*, 2017).

Durante el transcurso de la presente investigación, se ha querido comprobar si, con el desarrollo actual, es posible obtener unos resultados que sirvieran para aportar nuevos datos al estudio. En este caso, el experimento fue realizado sobre el manuscrito de la tradición textual de *La dama boba* preservado en la Biblioteca Palatina de Parma que, como se verá en su apartado correspondiente (6.8), ha pasado desapercibido para la crítica y los estudios filológicos, pero que posee un enorme interés desde el ámbito de la transmisión, influencia cultural y pervivencia del texto a través del tiempo. Este pertenece a una colección vinculada al *habitus nobiliarius* del siglo XVIII, más concretamente a la biblioteca de los primeros duques de Parma, descendientes del rey Felipe V de España. La importancia de saber la época de composición del manuscrito cambia sustancialmente la consideración sobre el libro: si es más antiguo, previo a la paz de Aquisgrán de 1748, entonces fue traído como una copia procedente de una colección previa; no obstante, si fue creado *ex novo* es posible considerar que la obra tenía la entidad suficiente como para ser copiada con la intención de ser trasladada a otro país como representación de la cultura hispánica.

Para este pequeño experimento, realizado en colaboración con el centro PRHLT, se hizo un entrenamiento. Para ello se partió de la comparación de las escrituras ejemplificadas en el capítulo del presente estudio que trata el siglo XVIII: las de los archiveros del duque de Sessa Miguel Sanz de Pliegos —datada en 1781 y extraída de los manuscritos MSS/14833 y MSS/14835 de la BNE— e Ignacio de Gálvez— de 1762 y procedente de los manuscritos MSS/22422, MSS/22423 y MSS/22424—, y la de Fernando Triviño —firmante del expediente de José de Cárdenas en 1742—. Tales escrituras resultaban insuficientes para realizar la prueba y entonces se acordó aportar al corpus escriturario hasta tres escrituras diferentes pertenecientes a tres períodos del siglo XVIII: *Early*, hasta 1740, *Middle*, hasta 1770, y *Late*, hasta fin de siglo [Tabla 1].

Tabla 1. Tabla de manos seleccionadas para el experimento

Periodo	Mano	Fecha	Procedencia
---------	------	-------	-------------

<i>Early</i>	José de Cañizares	1697	RES/64
	Pedro Francisco de Lanini y Lagredo	1701,1714	MSS/14775, MSS/16773.
	Juan Isidro Fajardo	1717	MSS/14706
<i>Middle</i>	Fernando Triviño	1742	AGI, <i>Contratación</i> , 3,15.
	Varias	1740-1745	PARES
	Ignacio de Gálvez	1762	MSS/22422, MSS/22423, MSS/22424.
<i>Late</i>	Anónima	1770	MSS/16221
	José de Torres Flores	1779	MSS/1425
	Miguel Sanz de Pliegos	1781	MSS/14833, MSS/14835.

Como se puede observar en la tabla, la mayoría de las muestras procede de la BNE, algunas de autores de la colección TSO indexada para búsqueda, cuyas manos fueron clasificadas e identificadas para futuros experimentos del centro PRHLT, pero también del Portal de Archivos Españoles (PARES); el ejemplar de Parma se utilizó como test. Se tuvieron en cuenta además de los tipos de escritura, que los textos estuviesen dispuestos de distintas formas, para que el entrenamiento solo se fijase en los trazos de las letras y que estos tuvieran una datación exacta.

Una vez obtenidas las muestras de escrituras, sus imágenes tuvieron que ser reescaladas para que las letras tuvieran un tamaño similar, tomando como referencia las líneas del manuscrito pamesano, además de ajustar el texto para dejar fuera del entrenamiento los márgenes en blanco. El siguiente paso sería el entrenamiento del modelo y su evaluación, para lo que se utilizó una parte de las imágenes para la primera tarea y el resto para el test, y si esto tuviera buen resultado, servirse del texto de Parma para ver qué porcentaje de probabilidad de pertenencia le daba al periodo gracias a una matriz de «similitud».

Debido, en parte, a la diferencia notable entre las calidades de digitalización de las muestras, el experimento por datación resultó fallido, a pesar de que en reconocimiento de manos el experimento tenía un error del 10,7% a nivel de *patches* y 1,45% a nivel de votación por *patches* en páginas, con aplicación de un filtro Otsu a las imágenes, y de 6,14% y 1,45% respectivamente con tratamiento en escala de grises—donde cada *patch* es un fragmento de imagen de tamaño 256x256, habiendo 100 en cada una de ellas—, fallaba en la clasificación por datación. Tales resultados, utilizando aproximadamente un 25% de imágenes como validación, era esperable al tratarse de un corpus tan pequeño y con no demasiada variedad de formatos, posiblemente el modelo se fijase por ello en elementos tan concretos como colores de tinta o de folio, incluso en la resolución.

Aunque el experimento no fuera concluyente respecto a la datación, no significa que no se pudiera hallar solución. Los resultados obtenidos permiten seguir investigando para mejorarlos e, incluso, se puede indagar en los problemas que causan esos errores como la poca variedad del corpus o las imágenes con peor resolución, por lo que estos estudios no quedan en vía muerta, sino a la espera de nuevos recursos y proyectos que permitan incentivarlos.

4.5.2. Cotejo semiautomático de imágenes

Otro de los experimentos que se planteó durante el transcurso de esta investigación Hernández (en prensa) es el cotejo de textos en imágenes digitales gracias al RTM. A pesar de que las pruebas de esta funcionalidad no se han realizado, se contempla la posibilidad de desarrollo para futuras investigaciones, por lo que se ha empezado a preparar un *ground truth* para poder iniciarlo.

El presente estudio ha sacado a la luz, como hemos visto, cuatro manuscritos de la refundición decimonónica de *La dama boba* bajo el título general de *Buen maestro es amor o la niña boba*. Al tratarse de una reescritura, la crítica filológica le ha prestado poca atención, a excepción de investigadores como Stoudemire (1940) o Miguel y Canuto (1993; 1996), pero no debe menospreciarse la enorme importancia de la difusión que esta tuvo en los escenarios de los siglos XIX y XX. Estos manuscritos son un conjunto de copias vinculadas a puestas en escena que contienen varios testimonios del texto con variantes

propias; un acercamiento a su contenido nos ayuda a entender la recepción de la obra durante los más de cien años que tuvo de interpretaciones.

Lo primero que se ha hecho es trabajar en la detección de *layout* en cada uno de los cuatro testimonios. Esta se ha hecho de manera automática a través de la plataforma Transkribus, pero posteriormente se ha realizado una corrección manual en la que se han perfilado las líneas y *baselines*. El coste completo de detección y corrección es cercano a la hora, sin sobrepasarla, por cada uno de los manuscritos; la variabilidad de tiempo depende de la irregularidad del formato de estos o de su extensión.

Una vez hecho esto, el próximo paso a seguir es el entrenamiento de los modelos RTM, pero en este caso se realizará en estudios posteriores. Transkribus tiene la opción para que el usuario pueda entrenarlos de manera individual a través de dos motores: HTR+, desarrollado por el grupo CITlab de la Universidad de Rostock, y PyLaia, del PRHLT de la UPV, este último con la característica de ser *software* libre. Para esta tarea es necesario crear un *ground truth* de imágenes transcritas que, en este caso, deben recoger ejemplos de todas las manos. Inicialmente se planteó el uso de diez páginas de cada uno de los manuscritos para entrenamiento, con muestras multi-manos, y dos de cada uno para validación. Si el modelo diera unos resultados con una ratio de error por carácter inferior al 10% se estimaría que podría ser útil para conseguir una transcripción automática del resto de páginas.

Con este texto obtenido automáticamente se podría utilizar la función de comparación de textos de Transkribus, *software* libre que abunda en internet específico para esa tarea o mediante el uso de comandos, por ejemplo, en Linux que coteje e indique automáticamente las diferencias entre los textos. Posteriormente, el usuario simplemente debe consultar las discrepancias y contrastarlas con el original, de esta forma se pueden observar de forma rápida las variantes textuales e incluso ser la base de un aparato de estas, consiguiendo a la vez, una transcripción documental que se vincula a nivel de línea con las imágenes propias.

5. Un estudio sobre TSO para la mejora de su *ground-truth*

Como ya se ha especificado en el capítulo anterior, dos fueron los problemas principales que evitaron una precisión mayor en los resultados obtenidos tanto en la transcripción automática de los textos de Lope como en la elaboración de PrIx. El primero lo causó la variabilidad de abreviaturas de los personajes y el segundo el haber utilizado solamente textos de Lope para la colección entera de TSO.

Para poner solución a esto, el grupo PRHLT contó con la investigadora Alejandra Macián, que se encargó de ejecutar una serie de tareas en las que, por los intereses comunes con el presente estudio, se colaboró. Estas fueron la identificación de autorías y copistas de los manuscritos, contabilización de abreviaturas, modificación del GT y la adición de nuevas transcripciones (Macián y Hernández, 2021).

Debido a la extensión de la colección, solo se trabajó sobre los 182 ejemplares que disponían de autoría que contenían escrituras que abarcaban desde finales del siglo XVI hasta el XIX. Mientras se trabajó en ellos se detectaron 7 manuscritos que no estaban relacionados con el teatro del Siglo de Oro: MSS/14706, MSS/15015, MSS/15433, MSS/16149, MSS/14612/8, MSS/14612/9 y MSS/14523/7.

5.1. Identificación de autorías y manos

La primera de las labores consistió en asignar a cada manuscrito tanto la autoría intelectual de los textos, extraída del propio catálogo de la BNE, como las atribuciones de las manos que los crearon, partiendo de la información contenida la base de datos de Manos Teatrales y de la información incluida en los propios libros.

No obstante, esta colección se define por su carácter ecléctico, puesto que pueden hallarse desde autógrafos —que pueden incorporar documentación propia, como licencias— hasta copias que incluyen varias obras. Esa irregularidad en los tomos hizo necesaria una tarea de clasificación interna dentro de cada uno de ellos donde se señaló con exactitud tanto la obra u obras contenidas en el manuscrito como las páginas en blanco, las licencias o aquellas que incluían algún texto adicional.

Tabla 2. Cantidad de ejemplares y obras

Nº Manuscritos	175
Nº Textos	217
Total de textos autógrafos	115

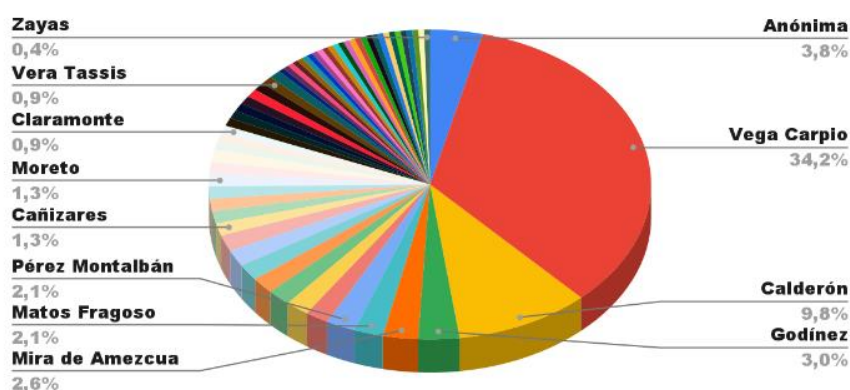
Tabla 3. Cuantificación de autores y Manos

	Autores	Manos
Totales	68	138
Desconocido	9	80
Identificados	59	58

Como puede observarse en la Tabla. 2, de los 175 manuscritos se identificaron un total de 217 textos, que incluyen también copias de algunas obras. Se recogen, también, dos comedias sin título, anónimas y de mano desconocida—MSS/14612/1 y MSS/14612/2—. Además, se ha contabilizado como texto de los que componen el volumen MSS/14824, uno que solamente dispone del título y una introducción por parte del autor—*No hay humano amor donde entra Dios* de Rodrigo Pacheco—.

De todas las obras incorporadas en la colección se han contabilizado 59 autores identificados y 9 anónimos que pertenecen a compendios de textos donde sí hay otros con atribución. En el caso de MSS/15443 se trata de un *El alcalde de Zalamea* atribuido a Lope de Vega, pero ante la duda de su autoría se ha señalado también como anónimo.

Autoría de obras



Gráfica 1. Proporción de autoría de textos

La gráfica 1 muestra la proporción de la autoría en los textos analizados, en la que destacan 80 textos de Lope que suponen más de un tercio del total, seguidos de los 23 de Calderón de la Barca. Finalmente, hallamos a Felipe Godínez con 7, Mira de Amescua con 6 y Matos Fragoso y Pérez de Montalbán ambos con 5.

Tabla 4. Cuantificación de manos

Total	138
Desconocida	65
Con autoría	58
Varias manos	15

Respecto a las manos, como se puede observar en la tabla 4, se han establecido tres divisiones: los textos compuestos por amanuenses identificados, así como los autógrafos de autores; aquellos de los que se desconoce la autoría de la copia y los elaborados por varias manos, como son las obras de composición colectiva.

5.2. Contabilización de abreviaturas

La segunda tarea realizada para posibles mejoras del GT de la colección TSO fue la identificación de abreviaturas de los nombres de personajes en los distintos textos. No obstante, la extensión de este trabajo requirió dividir en tres fases su ejecución. Se excluyeron, para posteriores actuaciones los manuscritos de *La dama boba* —VITR/7/5 y MSS/14956—, *El mágico prodigioso* de Calderón —VITR/7/1—, *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara —RES/101— y *La traición en la amistad* de María de Zayas —RES/173—, obras escogidas en el proyecto [Canon 60](#).

En la primera de las etapas se trabajó con todos los manuscritos de la BNE que comienzan en su signatura por VITR —vitrina— o RES —restaurado—, ya que son, principalmente, ejemplares autógrafos. Se exceptúan los mencionados en el párrafo anterior, así como aquellos que fueron utilizados como GT.

En esta fase se realizó una tarea de cuantificación de abreviaturas de los nombres que generaban problemas en el RTM. En total se trabajó con un total de 61 manuscritos, que

contenían un total de 65 obras y de 1.609 personajes. Para cada uno de los personajes se revisó minuciosamente cada ejemplar y se contabilizó la frecuencia de aparición de cada una de sus versiones abreviadas.

Tabla 5. Ejemplos de abreviaturas de personaje en RES/86

Clarinda reina		El príncipe Roberto	
Rein	35	P ^e	49
Rey ^a	28	Rob	36
Clar	22	Prin ^e	9
ein*	15	Rober	8
Clori	9	Prin	7
Clor	4	Pri	5
Clo	3	e*	2
Rey ^a Cla	2	Ro	2
Rey ^a Clar	2	Robe	2
Clari	2	o*	1
or*	2	ob*	1
Cla	1		

Tabla 6. Abreviaturas de dos personajes en RES/134

Leonelo		Leonardo	
Leo	70	Leo	26
Leon	2		
Leonel	1		

Tabla 7. Abreviaturas de dos personajes en RES/74

Celín		Celima	
Celin	17	Celim	11
Cel	11	Cel	6
Celi	3	Çel	5
Çeli	2	Çeli	2
Çelin	1	Çelima	2
		Celi	2
		Celima	2

Los ejemplos expuestos muestran algunos de los problemas que provocan una menor precisión en el RTM. En la tabla 5, que corresponde a la obra de autoría múltiple *El mejor amigo el muerto*, creada por Luis de Belmonte, Calderón y Rojas Zorrilla, puede observarse la cantidad de distintas formas en las que aparecen los personajes principales, incluyendo un cambio de Clarinda que pasa a llamarse Clorinda.

En las tablas 6 y 7, ejemplos de *La doncella Teodor* de Lope de Vega y de *La más heroica fineza y fortunas de Isabela*, de Matos Fragoso, se puede observar cómo distintos personajes son abreviados frecuentemente de la misma forma. En algunos casos la misma abreviatura puede referirse con similar frecuencia a distintos personajes como, por ejemplo, Çeli, que aparece en dos ocasiones tanto para indicar a Celín como a Celima.

Con todas estas obras cuantificadas con exactitud se procedió a la segunda fase. Esta consistió en recoger, también, las formas abreviadas de los personajes de todos los manuscritos que estaban catalogados como MSS en la Biblioteca Nacional. En este caso, en vez de ser contadas con exactitud, lo que se hizo fue indicar una frecuencia aproximada de aparición.

Se establecieron tres categorías para indicar la asiduidad con la que las abreviaturas aparecen: si esta es inferior a 10 se indicó como baja (B); si su número aproximado se halla entre 10 y 20, se identificó como media (M) y si supera las 20, se clasificó como alta frecuencia (A). De esta forma se trabajó con 104 manuscritos que contenían 135 obras y un total de 2.339 personajes, con sus distintas abreviaturas.

El total de estas dos primeras fases constó de 165 manuscritos con 200 obras y 3.408 personajes que fueron identificados manualmente.

Para la tercera etapa, lo que se hizo fue añadir a las cuatro obras del GT, creado previamente, la transcripción exacta de cada una de las abreviaturas de las didascalias, seguida del nombre completo del personaje. Se hizo uso del sistema basado en el símbolo «\$» especificado en Toselli *et al.* (2018: 179), en el que se indicaba primero el nombre truncado seguido de «\$.» y su forma expandida. Esto se realizó a través de la plataforma

Transkribus, donde se habían vinculado inicialmente las imágenes a sus correspondientes textos.

5.3. Creación de nuevo GT

La tercera de las tareas consistió en la generación de un nuevo GT, al igual que en los casos anteriores, con la plataforma Transkribus. Para ello se utilizaron las obras excluidas de la labor anterior y que ya se mencionaron: *El mágico prodigioso* de Calderón —VITR/7/1—, *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara —RES/101— y *La traición en la amistad* de María de Zayas —RES/173—.

El criterio seguido para la elección de estas piezas se basó en la existencia del proyecto Canon 60, dirigido por Joan Oleza, que seleccionó las sesenta obras más representativas del teatro del Siglo de Oro. Con este listado y sus respectivas ediciones, disponibles a través de la web del proyecto, se decidió comprobar cuántas de ellas disponían de manuscritos en TSO y hacer uso de ellas para la mejora del GT.

Al igual que en la tercera fase de la anterior tarea, también se indicaron las abreviaturas de los nombres de personajes y se adaptó el texto, línea a línea. Cabe mencionar que en el caso de *El mágico prodigioso* la versión crítica no se correspondía en su totalidad con el manuscrito de Calderón. Por este motivo, solo se emparejaron los fragmentos de texto que se relacionaban directamente con la imagen, dejando en blanco las líneas que no tenían correspondencia en la edición de Canon 60.

Lamentablemente todo este desarrollo no se pudo aplicar puesto que tras el lanzamiento de PrIx en TSO y con la aparición y desarrollo de proyectos paralelos, no se pudo finalizar la modificación del GT. No obstante, este trabajo sirve de base para potenciales experimentos como la identificación de autores y manos, entre otros, que, como veremos, son potenciales aplicaciones del RTM que pueden ser desarrolladas.

BLOQUE III

6. El inicio del viaje: *La dama boba* en los siglos XVII y XVIII

Desde la perspectiva de esta tesis, el «texto» en su más amplia concepción debe ser entendido más allá del formato librario. El bibliógrafo neozelandés Donald Francis McKenzie intentó deshacer el vínculo entre libro y texto y llamó la atención sobre la existencia del *non book text* que comprende elementos del lenguaje no verbal, tanto escrito como oral. A su vez, puso de manifiesto que las formas de disposición y la materialidad de los soportes o expositores afectan al significado —entendido este como la interpretación de la información contenida en los textos por parte del receptor—. Todo ello es la base para que el autor fundamente lo que denomina como sociología de los textos, mediante la cual considera los distintos formatos, versiones y testimonios de los textos como encarnaciones históricas, propias de cada momento, que deben ser estudiadas en su contexto, comprendidas y puestas en valor, considerando que se debe huir del concepto de *ideal copy text* existente de forma previa a cualquier manifestación escrita y de la búsqueda de tal ilusión en favor del análisis de los efectos que las distintas materialidades en la existencia de las obras han provocado en ellas, su recepción y, en ocasiones, su autoría (McKenzie, 2005: 48-68).

Intentando responder a la pregunta *¿Qué es un texto?*, que da título al libro editado por Roger Chartier (2006), este autor recoge las premisas de McKenzie y las amplía con la perspectiva de David Kastan en la que se distinguen los dos puntos de vista sobre el análisis de los textos que divide a la crítica literaria. Por un lado, habla de una perspectiva «platónica» que defiende la existencia de una obra ideal, concebida por la mente del autor, que trasciende por encima de todas sus materialidades que la desvirtúan y en cuya búsqueda se concentra la crítica textual más tradicional; por otra parte, existe una visión «pragmática» que alega que un texto no puede existir fuera de sus encarnaciones entendidas como parte de un proceso histórico en el que cada una de ellas representa un estadio diferente y, por todo ello, deben comprenderse en su diversidad. El propio Chartier, claramente afín a esta corriente «pragmática», incide a lo largo de sus escritos en el elemento clave que al final es objetivo de la existencia de las distintas materialidades de las obras, el receptor.

Uno de los paradigmas de la existencia de múltiples formatos en los que es posible hallar los textos es, sin lugar a duda, el teatro, que, por su idiosincrasia, es producido y

consumido tanto por espectadores como por lectores, haciendo uso de distintos códigos comunicativos en cada uno de sus estadios. Si adicionalmente nos retrotraemos al periodo aurisecular, es posible analizar los procesos de creación y difusión de las distintas obras respondiendo a factores que finalmente acaban afectando al texto o a su interpretación por parte de creadores, autores de comedias, copistas, impresores, autoridades o editores, entre otros, pero que finalmente van dirigidas a la máxima difusión de estas entre los diversos receptores, por lo que adoptará distintas materialidades (físicas y tangibles o no) dependiendo del enfoque que se quiera dar por parte del emisor. En sintonía con esta idea, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (2013), aunque más centrado en el estudio puramente bibliográfico del teatro del Siglo de Oro, propone una investigación multidisciplinar de este género para poder llegar a comprender al lector (o espectador) de cada época, donde se mezclan distintas metodologías más allá de la pura crítica textual y siendo necesarias otras como las pertenecientes a la historia del libro o de la edición, para establecer un nexo entre estas y el desarrollo de entornos digitales para la investigación.

Parafraseando a Hans Robert Jauss, uno de los padres de la teoría de la recepción, Juan Carlos de Miguel y Canuto (1993) afirma en su tesis doctoral sobre las refundiciones de Dionisio Solís, en las que nos adentraremos en el siguiente capítulo, que «Historia y literatura no deben entenderse como una sucesión de obras sino como una serie de ‘influencias’ que cada nueva obra ejerce en las subsiguientes recepciones de sus predecesoras y que, a su vez, sirven de punto de partida y reflexión para las siguientes obras» (p. 13).

En este caso entendemos «obras» como esas materializaciones de la idea original, realizadas en distintos formatos o soportes que acaban afectando al texto. Según la Estética de la recepción (Jauss, 2013: 171-174), el foco de análisis de los textos también debe situarse en el lector y, en nuestro caso, el del teatro, debe ampliarse también al espectador como colectivos históricos, alineándose en este aspecto con la corriente «pragmática» anteriormente mencionada. La teoría de la recepción se basa en la búsqueda de enlaces entre historia literaria y el presente del lector —o espectador—, figura que completa ciertas indeterminaciones textuales con su propio bagaje cultural estableciendo así una fusión de los dos horizontes sobre los que teorizó Jauss (2001: 17-27), siguiendo a Gadamer: un horizonte de expectativa, en el que el receptor podría aportar al texto, por lo que evoca, unas referencias subjetivas propias de su tradición cultural y social, y un horizonte de experiencia, propio de las vivencias del destinatario y del proceso de recepción. El

hispanista Charles Ganelin (1994: 7-8) añade un horizonte más para el estudio del teatro, el horizonte de tradición, puesto que cada nueva «lectura», entendida también como puesta en escena, produce una nueva tradición textual.

Sin lugar a duda, la comedia escogida para el análisis «pragmático» que se pretende realizar en esta tesis, es uno de los mejores ejemplos que se pueden hallar en el teatro del Siglo de Oro. *La dama boba* posee todas las características propias de una obra que ha transmutado a través de distintas materialidades a lo largo de la historia debido a su interés literario. Como muestra de ello, ha sido una de las obras merecedora de ser seleccionada, debido a su calidad literaria y a la influencia de su tradición, por la comunidad académica para formar parte de las sesenta comedias con las que se intenta dar un impulso al teatro aurisecular en el panorama internacional, a través de CANON 60.

Así, por ejemplo, la entrada en el siglo XXI ha llevado a *La dama boba* a una nueva dimensión gracias a la revolución digital, lo que ha permitido trascender el texto escrito y transformarse nuevamente a través de nuevos formatos y, por supuesto, del «hipertexto», explicado por Antonio Rodríguez de las Heras (2006) como un texto tridimensional —el formato escrito tradicional sería bidimensional—, que necesita del soporte digital para poder comprenderse en su totalidad, siendo esta una de las materialidades más accesibles e, incluso, atractivas para las nuevas generaciones a las que se debe tener en cuenta para crear unos productos virtuales y de calidad académica.

A lo largo de este capítulo, así como de los próximos, se comenzará un viaje a través de los numerosos vestigios preservados y de los que se tiene noticia de una de las obras más importantes, de acuerdo con la crítica, del genio de Lope de Vega y de la literatura y el teatro del Siglo de Oro. Se pretende con él acercar a una comprensión más profunda de la pervivencia del texto y de su idea, que va adaptándose, adquiriendo nuevas materialidades e, incluso, generando a su vez nuevos formatos que pueden ser considerados nuevas obras y creaciones, tales como pueden ser una película o una representación televisada, o que indiscutiblemente lo son, como una pintura o un videojuego, como analizaremos posteriormente. Para ello es necesario un entendimiento de las fórmulas utilizadas y, sobre todo, de los distintos destinatarios, tan dispares en el tiempo, que son claves para el entendimiento del éxito de *La dama boba* hasta nuestros días.

6.1. Argumento

Existen numerosos argumentos escritos sobre la obra que estamos estudiando, siendo los más destacados por su calidad los que se incluyen en la edición crítica digital de 2015 de *La dama boba*, el contenido en la *IX parte* de comedias editadas por PROLOPE o el disponible en la base de datos de ARTELOPE. No obstante, para facilitar el análisis de algunas materialidades de la obra a través del tiempo que contienen los próximos capítulos y, de este modo, poder recurrir a este cuando sea oportuno, se ha decidido incluir el siguiente en el desarrollo de esta investigación.

Acto primero

La obra abre en una posada del pueblo de Illescas donde Liseo, un galán, y su lacayo Turín hacen una parada en su viaje de camino a Madrid, donde reside Finea, la prometida del primero y a la que va a conocer. En este lugar, los dos personajes se encuentran con Leandro, un estudiante, que, al preguntar por Otavio, sin desvelar sus intenciones, le habla de la fama de sus hijas. Nise es una dama sabia, hermosa y de carácter discreto, mientras que la otra es simple y boba, pero en posesión de una tremenda dote otorgada por su tío. Tras ello, Liseo, con malestar, decide emprender de nuevo el trayecto hacia Madrid para corroborar la información. Después, la escena se traslada a la casa del propio Otavio, que se encuentra hablando con su amigo Miseno de lo extremadamente opuestas que son sus hijas y de lo lejos que están ambas de las virtudes de una buena esposa, aunque confiesa de no buena gana que debido a su fortuna Finea es más fácil de casar que Nise, que, a causa de su carácter y conocimientos, acobarda a los pretendientes. En la escena siguiente aparece Nise, con Celia, su criada, a la que alecciona sobre la diferencia entre prosa histórica y poética, tras lo que entra en escena Finea, la protagonista de la obra, en una secuencia muy cómica donde se ve su incapacidad para el aprendizaje de la lectura ante las lecciones de Rufino, un maestro, que acaba marchándose airadamente mientras que Finea, con la llegada de su criada Clara, cercana a la simpleza de su dama, informando del nacimiento de una camada de gatitos, parte con esta. A Nise, mientras, se le acercan Duardo, Feniso y Laurencio, tres compañeros académicos de esta, en apariencia interesados sentimentalmente en ella; Duardo lee un soneto muy profundo que trata sobre el amor según Platón, pero de tal complejidad que Nise confiesa no comprenderlo, y comienza una

explicación de este. En cuanto es posible, Laurencio, que al principio corteja a Nise, recibe en secreto una carta de amor tras un fingido desmayo de esta, pero cuando ella y el resto se marchan, reflexiona sobre los problemas que tiene por la falta de dinero y decide comenzar a seducir a Finea. En ese momento entra Pedro, su lacayo, que también interesado, en este caso, por Clara, y juntos deciden ayudarse mutuamente; tras esto, aparecen ambas mujeres. Laurencio intenta adular a Finea explicando las teorías de amor neoplatónicas, pero evidenciándose, nuevamente de forma cómica, su gran ignorancia. Cuando los hombres se marchan, Finea enseña a Clara un retrato de su pretendiente, concertado por su padre, y comienzan unas chanzas respecto a la imagen que revalidan su bobería. Llegan Otavio y Nise, para informar de la llegada de Liseo, este se presenta ante la familia y queda impactado por Nise, mientras que Finea demuestra con sus actos sus limitaciones. Tras la marcha de la familia, Liseo, hablando de sus impresiones con Turín, decide renunciar a la dama boba y, por tanto, a su dote.

Acto segundo

Un mes después, los académicos Duardo, Laurencio y Feniso, hablan sobre la tardanza de los desposorios de Liseo, que atribuyen a una leve enfermedad de Nise. Sobre la ignorancia de Finea, Laurencio defiende que el amor posee un poder educativo que permite rescatarla de su estado. Nise y Celia hacen su aparición y poéticamente celebran la curación de la dama. Posteriormente quedan solos Laurencio y Nise, y ella expone sus celos respecto a la relación entre él y su hermana. En mitad de la discusión, entra Liseo y las mujeres se marchan y, tras un enfrentamiento, Liseo reta a duelo a Laurencio. En una escena posterior, aparece un maestro de danzar que vuelve a hacer patente la incapacidad de Finea para el aprendizaje; tras la lección llega Clara ante la que confiesa que no puede retener nada porque tiene la mente ocupada por Laurencio, es en este momento cuando Clara le da un papel entregado por el galán. Otavio aparece y Finea le enseña la nota escrita por este, quedando al descubierto sus intenciones, por lo que el padre se enfada y pretende mantener el honor de su hija. Turín aparece informando del duelo entre los galanes y marchan presurosamente a pararlos, quedándose en escena Finea y Clara, la cual se sorprende al ver con qué gracia e ingenio describe su enamoramiento Finea. Aparecen los personajes en el campo, donde Liseo y Laurencio, cuando se dan cuenta de que sus objetivos no coinciden, deciden quedar en paz, tras lo que llegan Otavio y Turín, y los galanes disimulando marchan con estos a la casa. En este lugar se encuentran Finea y

Nise, hablando sobre las mudanzas de Finea, y la discreta ordena que deje de pensar en Laurencio. Cuando este llega, Finea le pide que deje de cortejarla de una forma muy cómica, pero entra Nise y los ve abrazados; Laurencio marcha detrás de esta. Otavio entra y Finea, de forma inocente, confiesa cómo le ha pedido que retire su cortejo a Laurencio. Ante el aprovechamiento de este, Otavio se enfada y parte a buscarlo. En un momento de reflexión de Finea, aparece nuevamente Laurencio, que huye del anciano padre y promete desenamorarla a cambio de su mano, tras lo que aparecen Duardo, Feniso y Pedro que son testigos de cómo Finea acepta. Queda sola y, cuando regresan Otavio y Nise, Finea comenta lo sucedido por lo que el padre se retira con la protagonista para que le explique todo; Nise está en soledad cuando Liseo entra confesando su amor, pero en ese momento llega Laurencio y ella aprovecha la situación para intentar darle celos. Cuando los galanes quedan solos, Laurencio promete ayudarle a conseguir el afecto de Nise. La escena final del acto la protagoniza Finea, que se da cuenta de los cambios que el poder del amor está obrando en su persona.

Acto tercero

Ha pasado otro mes, Finea vuelve a abrir el acto demostrando toda la evolución y aprendizaje que la protagonista ha sufrido, por lo que Clara está maravillada. En otra escena, aparece Otavio con su amigo Miseno, descubierto como padre de Duardo, y conciertan su enlace con Nise; Liseo, por otra parte, está intentado infructuosamente conquistar a la misma. Comienza una escena de baile y música con el maestro de danzar y las dos hermanas participan en un baile de carácter burlesco sobre el amor interesado. Cuando acaba, Liseo se queda a solas con su lacayo, Turín, y le cuenta que ha decidido, por el rechazo de Nise, volver a centrarse en Finea, más atractiva debido al cambio que se ha producido en ella. Laurencio se entera de esto, pero Finea aparece confesándole su amor, esta vez demostrando su ingenio e intelecto; esto preocupa al hombre ya que entonces, gracias a que por el amor ha mudado en discreta, será Liseo el que se case con ella, pero Finea elabora un plan y cuenta que se fingirá boba para espantar así a Liseo. En ese momento, aparece este y Laurencio se esconde, poniendo en marcha la estratagema que funciona a la perfección, haciendo marchar a Liseo. Tras esto, Laurencio sale del escondite y comentan la situación, momento en el que Nise y Celia ven y escuchan en secreto a los dos en la intimidad. Cuando Laurencio las descubre, se marcha enfadado con Nise, y las hermanas comienzan a discutir. Aparece Otavio con Duardo y Feniso y ven a las hermanas

discutir percibiendo que Finea es boba otra vez. Nise pide a su padre el veto en la casa a Laurencio. Este aparece en la casa y reclama la mano que Finea le había prometido ante testigos, Finea confiesa que se ha hecho pasar por boba y refuta la validez del trato. Desesperado y sintiéndose engañado, Otavio decide recurrir a la Justicia, seguido por Nise y Celia, mientras que Finea esconde a Laurencio en el desván. Tras la vuelta de su anciano padre, Finea le engaña diciendo que el galán se ha marchado y su padre le ordena esconderse en el desván cada vez que aparezca un hombre; en ese momento entra Liseo y ella obedece. Este viene a pedir la mano de Nise, pero Otavio le explica que ya se la ha ofrecido a Duardo, tras lo que se marcha el anciano, quedando con Turín, que le recomienda casarse con Finea, y se van. Sale del desván Finea con Clara, y vuelven Otavio, Miseno, Duardo y Feniso; Miseno informa a Finea de que la van a casar con Feniso y ella vuelve a marcharse al desván, porque ve que hay hombres. Aparecen Liseo y Nise que, finalmente, ha cedido al cortejo y se confiesan enamorados, con la intervención de Turín mediante. Celia alerta a Otavio de la sospecha de que hay alguien en el desván y deciden entrar, encontrando allí a Laurencio al que persigue espada en mano. Cuando el anciano se calma, comprende la situación permitiendo los desposorios de sus hijas, de Finea con Laurencio y de Nise con Liseo. Los criados, por su parte, conciertan también sus enlaces, el de Clara con Pedro y el de Celia con Turín, dando fin a la comedia tras unas palabras al público.

6.2. Sobre *La dama boba*

Como se ha podido observar, el argumento principal de la obra tiene como tema la capacidad educativa del amor y su fuerza para mejorar a las personas, hasta el punto de transformar a una boba en discreta, basándose en el neoplatonismo literario. Pero no es simplemente la capacidad de mutación de este sentimiento lo único tratado en la comedia. El dinero es el primer motivo de cambio, sufrido por Laurencio tras haber escuchado Duardo el soneto recitado a Nise «La calidad elemental resiste», uno de los núcleos conceptuales de la obra, donde se habla de los distintos tipos querer existentes, es aquí cuando el protagonista, con la motivación del «poderoso caballero», decide orientar su voluntad hacia Finea en vez de a su hermana. En el texto se habla de mudanzas y cambios casi alquímicos, juegos de espejo, intercambios sociales y de lenguajes que se mezclan en torno a esa teoría neoplatónica del amor (Bergmann, 1981), pero todo ello escrito de una forma

dinámica y liviana. La acción se concentra prácticamente en la casa de Otavio y sus hijas, exceptuando la posada del inicio, y cada acto contempla una sola unidad temporal, eso sí, con intervalos de paso del tiempo entre ellos, como se señala en el *Arte nuevo* (Vega Carpio 2003: vv. 181-210). Esta obra tan genuina es de compleja clasificación en el sistema de temáticas, pero puede ser catalogada en el subgénero de capa y espada y puede considerarse, como afirma Presotto (Vega Carpio, 2015) en su edición digital de la comedia o, incluso, Felipe Pedraza (2003), como una composición cercana a la comedia de figurón, debido a la existencia de los elementos satíricos y burlescos.

Nos encontramos, por tanto, ante una de las más paradigmáticas representaciones del *Arte nuevo para hacer comedias en este tiempo* creado por el propio Lope de Vega, donde el autor expone de una forma magistral y claramente elaborada para doctos, cómo han de adaptarse los preceptos clásicos para alcanzar al público mayoritario de su propia época, el «vulgo». A través del tratado, podemos vislumbrar la filosofía de la formación pedagógica jesuítica, explicada de forma extraordinaria por Julia Varela (1983: 127-174), que poseía el Fénix y que marcaría su escritura. Esta educación, desarrollada sobre todo para las clases medias, familias de orígenes humildes, pero con cierto poder adquisitivo, surgida del seno del Humanismo, preocupada por el desarrollo del ingenio a través de la memoria, el entendimiento, la razón y otras facultades, así como del aprendizaje de la gramática latina (y previamente romance), el arte de la lectura, de la escritura y de la retórica, dando lugar a un interés primario sobre la virtud y las buenas letras y cuyo resultado debe ser un estudiante dedicado a los libros y al arte, opuesto a los nobles que debe centrarse en asuntos de Estado y bélicos, pero sobre todo al vulgo, definido como ignorante y poseedor de saberes de «necios principios», «vulgares opiniones» o «mentecatas supersticiones» (*ibidem*: 163). Es en estos términos en los que Lope habla de su público mayoritario, y es por ello que adapta, aun acusándose a sí mismo de sacrílego, los preceptos clásicos ya que, como afirma el autor, ve «adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan» (vv. 37-38), y se vale de la tradición cómica medieval para introducir esos elementos que buscan contentar al público (Cano-Ballesta, 1981). No obstante, el propio poeta aduce a los clásicos para afirmar que la comedia trata de «acciones humildes y plebeyas» (v. 59), y a través de esa justificación defiende que para agradar al vulgo, este, como espectador, tiene que sentirse identificado con los personajes, de modo que se establezca un entendimiento y vinculación sencilla con las tramas; además, debe representarse cierta cotidianeidad tanto en actos como en palabras

«porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (vv. 46-47). Debido a esto, el propio poeta define el uso vulgar y cotidiano del lenguaje, que no soez, en los personajes pertinentes, y que las sentencias y conceptos morales sean lo más claros posible para su entendimiento, caracterizados estos, en el caso del Fénix, por ser moralistas y buscar el mantenimiento del *statu quo* existente en la sociedad.

Díez Borque (1992) a propósito del mismo tratado, pero haciendo un análisis más profundo, define lo siguiente sobre de los espectadores:

Ni el público es uno ni la comedia es una. El público es muchos públicos y la comedia es una articulación a niveles distintos, de planos distintos de atención que van dirigidos a los distintos receptores (*ibidem*: 15).

Y es que el teatro aurisecular es considerado como un verdadero fenómeno de masas, pero no solo orientado al vulgo, sino que, como afirma la abundante documentación existente sobre el consumo de este género, abarca distintas clases sociales; por tanto, las comedias de uno de los autores más icónicos y queridos del periodo, en cuya vida gozó de éxito, contenían distintos niveles de significación para los espectadores. El espectáculo, como veremos más adelante, permite el uso de códigos y significantes que los receptores asimilan de forma distinta y es algo de lo que se tenía constancia en el momento de creación. Como bien expone Díez Borque, ya se consideraba que mientras el ingenio de los versos agradaba a los más doctos, eran las acciones y los movimientos escénicos lo que más divertía y entretenía al público llano (*ibidem*: 22). Un claro ejemplo de ello en *La dama boba* sucede en la escena de la lección con el Maestro de letras, donde abundan los juegos de palabras que divierten a los más entendidos y donde a su vez, tras una palmeta en las manos de la boba, algo típico en la educación de la época, esta sale corriendo a perseguir al propio profesor. No obstante, aunque existan aquí dos niveles de atención, nada impide que alguien más docto no encuentre divertimento en la ridiculez de ver a una boba perseguir a un maestro o a alguien perteneciente al vulgo disfrute con la confusión léxica, aunque la diferencia formativa hará apreciarlo de forma distinta. Es por ello muy relevante para la comprensión de la obra en su totalidad, la importancia del gesto, y es por ello, como analizaremos en su momento al hablar de la publicación de la obra, que el propio Lope defendió en algún momento que no había compuesto sus comedias para ser

leídas y desgajadas de su componente escénico, pues se pierde gran parte de la obra contenida en su lenguaje no verbal.

La obra ofrece una gran cantidad de escenas que es posible analizar con varias perspectivas. Toma como protagonista a una dama de la mediana clase, tratada de boba en cuanto a conocimientos, con una empatía más afín a los animales, como son los gatos, que a las personas, pero con una clara capacidad para trascender alentada por el amor que siente, que puede ser analizada de forma diferente desde el punto de vista de los distintos públicos. El contrapunto lo da su hermana, la culta Nise, hasta el punto de que genera repelencia en el público más amplio, por contar con un exceso de formación que la aleja de las labores consideradas propias de la mujer en la época, que menciona su anciano padre: «hilar, labrar y coser» (v. 2112); no obstante, también acaba con su propia mudanza y aceptando los amores de Liseo. Nise, como el resto de estudiantes académicos que aparecen en la obra, son representaciones críticas, fruto de la polémica literaria existente contra la escuela cultista, como bien afirma Presotto en su edición digital, detalle solo alcanzable para aquellos receptores familiarizados con el entorno intelectual del momento.

Aunque la obra está ideada teniendo en cuenta esos públicos a los que va dirigida, sus distintas materialidades conllevan en la práctica un cambio de intencionalidades por parte de sus artífices y por tanto un cambio de receptores. Los soportes en los que está contenida la composición, así como los cambios que en ellos se producen, deben ser entendidos en su contexto y por separado, dando cuenta del principal motor que motiva estas acciones, su recepción.

6.3. El manuscrito original y su composición

«En Madrid, a 28 de abril de 1613», así reza la fecha de conclusión de la obra por la propia mano de Lope de Vega que, como bien es sabido, ya era un autor consagrado que, por entonces, gozaba de gran fama entre el público, quedando así datada dentro de la que es considerada su etapa de madurez en su producción textual; de este modo finaliza una de las piezas que forma parte de las comedias pertenecientes a su canon y es una muestra ejemplar de ese Lope del *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

El ser poseedor de un objeto escrito de estas características suponía en la época una fuente de ingresos, pues era el documento legal que permitía al autor de comedias explotarlo comercialmente y sacar todo el rendimiento económico posible, por ello, y como bien dice Presotto (1997), forman parte del patrimonio de una compañía. Este tipo de bienes ha generado múltiple documentación sobre cesiones, ventas, aprobaciones y licencias, puestas en escenas e, incluso, denuncias por representaciones ilegales, puesto que, como veremos más adelante, los textos teatrales eran susceptibles de ser plagiados, copiados, robados, impresos, transferidos o refundidos a lo largo del tiempo.

La existencia de un manuscrito original es un privilegio del que no suelen gozar muchas de las obras compuestas en la Edad Moderna. Podemos jactarnos de poseer en España uno de los corpus más amplios de originales autógrafos del teatro del Siglo de Oro, de los que 116 se encuentran conservados en la Biblioteca Nacional de España, tal y como se afirma en su portal web, donde el perteneciente a esta obra cuenta con la signatura VITR/7/5. Este gran recurso literario y documental, por ser la primera manifestación física de la obra, nos ofrece muy valiosa información sobre su proceso de composición. La pieza, dispuesta en formato cuarto, cuyas dimensiones son 21 x 15 cm., posee una encuadernación de cartón recubierto de piel, realizada por Juan Grimaud (Guillén Bermejo, 2012: 350), en el periodo de su traslado a la BNE desde la biblioteca del Duque de Osuna, en cuyo catálogo, realizado en 1882, aparece inventariado como: «450. Dama boba. Lope de Vega (autógrafo con censura)» (Rocamora, 1882: 67), a cuya época pertenece la portadilla que posee. Debido al ya conocido despilfarro del XII duque, la deuda de la familia era tal que, tras su muerte, en 1882, comenzaron a embargar o vender sus propiedades, entre ellas la propia biblioteca; fue en el año 1884 cuando el estado español la adquirió por novecientas mil pesetas tras la recomendación de Menéndez Pelayo:

Compónese, por la mayor parte, de cuadernos en papel, de aspecto pobre y desaliñado, borradores afeados con toda suerte de enmiendas, pero borradores a los cuales nadie puede acercarse sin religioso respeto, porque allí se posó la mano de los mayores ingenios que forman la espléndida corona de la España dramática. Son, pues, más de 200 comedias de nuestro siglo XVII, autógrafas muchas de punta a cabo, y otras corregidas por sus autores, cuyos nombres se leen al fin, y son, entre otros, Lope de Vega (de quien hay 20 piezas autógrafas y alguna inédita) (Menéndez Pelayo, 1884: 267-268).

En el soporte del manuscrito se destaca que el gramaje del papel es mayor que en el resto de autógrafos del autor, indicador de una calidad superior. Tradicionalmente esto se ha interpretado como prueba de ser un presente del propio Lope a Jerónima de Burgos, esposa del autor de comedias Pedro de Valdés y de la que la crítica ha asumido que fue una de sus amantes. Mimma de Salvo puso en entredicho esta supuesta relación en 2003, año en el que elaboró un estado de la cuestión sobre su vinculación en el que examina toda la documentación conservada y en el que concluyó que no había evidencias que pudiesen sostener la existencia de una relación amorosa, aunque sí la de una cercana. Lo que sí podemos afirmar es que, efectivamente, el Fénix entregó esta comedia a la actriz como él mismo afirma en una de sus cartas al duque de Sessa hacia finales de julio de 1617: «En razón de las comedias nunca Vex.^a tubo La dama boba, porque esta es de Gerónima de Burgos, y yo la ymprimí por una copia, firmándola de mi nombre» (González de Amezúa, 1983. III: 308). Posteriormente profundizaremos un poco más sobre esta cuestión al tratar sobre las primeras representaciones de la obra realizadas por la compañía de Pedro de Valdés.

El texto está compuesto por 3184 versos escritos por mano de Lope, en los que podemos observar casi con total claridad que no hay indicios de intervenciones de otras manos y que las existentes fueron hechas por el propio dramaturgo. La escritura comienza siendo limpia, dentro de las características propias de los trazos del autor, aunque bastantes páginas presentan numerosas correcciones sin preocuparse de una mayor pulcritud del texto, lo que indica, por ello, que el manuscrito está elaborado para muy pocos receptores, para los autores de comedias, y no para un público más amplio que fuese a leer sus escritos directamente. Marco Presotto (Vega Carpio, 2015), en su última edición de la obra, identifica dos tipos de correcciones que se producen:

- Las primeras serían las producidas *in itinere*, que constituyen la clasificación de correcciones más abundantes en el manuscrito, abarcando desde intervenciones breves que modifican palabras a otras que se extienden a estrofas. Estas influyeron en el proceso de creación, ya que estos cambios afectan en el momento de redactar el verso o versos consecutivos. Según el investigador, es una evidencia que demuestra que el texto fue compuesto, principalmente, sobre el propio original conservado. En la edición de Marco Presotto se indica el siguiente ejemplo paradigmático sobre el v. 230: «el viejo Octavio, al describir las virtudes de la

perfecta casada, señala que su discreción está “en retirar la vista y el oído”. En el autógrafo, la primera lección es “en recatar los ojos y el oído”, sustituida abajo por el nuevo texto, que evita la repetición del verbo recatar ya aparecido en el v. 227 y la redundancia ojos / hijos con el verso sucesivo, escrito después de la intervención» (*idem*).

- El segundo tipo sería el de las pocas enmiendas realizadas después de la finalización de una primera versión completa, caracterizadas por el uso de una tinta más oscura y la utilización de dos líneas horizontales a modo de llamada sobre el lugar en el que el texto debe ir insertado, que suelen ser palabras breves que corrigen métrica o significado en los textos y que, en algún caso puntual, afecta a varios versos. Parte de estas intervenciones podría deberse a algún proceso de copia parcial de algunos versos, o bien, como también apunta Presotto, a la existencia de un texto base en prosa. El investigador ejemplifica con el siguiente caso: «véase como ejemplo significativo los vv. 1625-1626: “Hacéis muy <\bien>; que yo, que soy tan pobre, / el oro solícito que me sobre”» (*idem*).

Son pocas las acotaciones, generalmente marcadas con una cruz y en las que destacan las entradas de personajes, a veces acompañadas por verbos conjugados en presente de subjuntivo; las salidas de los personajes está indicada en ocasiones y escasean las órdenes escénicas, dando total libertad al autor de comedias para poder dirigir su obra sobre la escena, aunque, como veremos posteriormente, sí que participará de algún modo —directa o indirectamente— en una labor propia de la dirección teatral, la asignación de personajes. Sobre estas marcas en los manuscritos autógrafos de Lope es fundamental el estudio de Daniele Crivellari (2013). Para concluir este primer análisis hay que indicar que la única intervención de manos distintas a las de Lope en este manuscrito corresponde a las relativas a las censuras y licencias de representación existentes al final de la obra, como veremos en el siguiente apartado.

6.4. Las representaciones iniciales por la compañía de Pedro de Valdés y Jerónima de Burgos

Siguiendo los postulados de McKenzie, entendemos que los registros librarios no reflejan exclusivamente la realidad textual de las obras sino, más bien, que existen lenguajes con significados que no tienen por qué recogerse en el ámbito del libro —como podrían ser visuales, gestuales o escuchados— (McKenzie, 2005: 48-68). El caso del teatro es quizá el ejemplo más clarificador de ello, al existir además un lenguaje con significado propio, como es el gestual y escénico, y es que, como afirma Ignacio Arellano, «las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían primordialmente, para ser representadas. Su consumo pertenece al territorio del espectáculo, y sólo secundariamente a la literatura» (Arellano, 1995: 61); cita también recogida por la investigadora Catherine Connor (2000: 1). En el caso de Lope son fundamentales los estudios acometidos por Maria Grazia Profeti (1995; 1996a; 2012a), que ha hablado repetidamente del texto impreso o manuscrito y el texto espectáculo.

En este ámbito, Connor afirma que «la producción de significados es inseparable de lo que los espectadores llevan consigo al teatro y de lo que contribuyen en la interactiva producción teatral» (Connor, 2000: 4), en un artículo en el que intenta trazar un camino que sienta las bases para entender al espectador aurisecular, puesto que sin un estudio profundo sobre la recepción y el receptor del teatro, no se podrá alcanzar un conocimiento más amplio de las implicaciones sociales, políticas, culturales, religiosas y económicas a tener en cuenta a la hora de su producción y consumo; falta que acusa Díez Borque (2014) en su artículo «Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español». En su escrito, Connor se hace eco de los estudios sobre teorías del espectador en el ámbito contemporáneo y se vale de las diferenciaciones entre los aportes teóricos sobre lectores y espectadores, incidiendo en que los textos literarios y, sobre todo, los dramáticos están cargados de códigos socioculturales, más allá de los contenidos en el «texto escrito», que dan forma al público popular y a la sociedad del momento haciéndose partícipes de forma activa del hecho teatral y de su producción. La investigadora tiene en cuenta para el análisis del público los escritos de los preceptistas como Lope o Pellicer, entre otros, que permiten vislumbrar, a través de sus escritos críticos a favor o en contra de diversas formas de producción teatral, la realidad heterogénea del espectador del Siglo de Oro.

Profeti (2012b; 2016a) defendió que, después de escribir las obras para los espectadores, cuando Lope pasó a imprimirlas tal vez pensó en el nuevo público y pudo introducir

variantes, ya en fase de publicación, para esa nueva realidad y ese nuevo receptor, el lector en su aposento, antes espectador en el corral de comedias. Siguiendo esta perspectiva Valdés y Fernández (2017) defienden que la lectura del texto impreso planteaba una forma de acercamiento a la obra a pesar de la fugacidad del espectáculo y ofrecen en una defensa que, más tardíamente, en el prólogo de la Parte XIV, Lope haría para que sus obras pudieran disfrutarse con más calma como se puede observar a continuación (p. 341):

No hablo de lo que me deben los oyentes, pues siempre querría deuerles cortesía, que las nueuas frases, locuciones, donayres, y otras infinitas diuersidades de exornaciones en nuestra lengua de mí se saben primero que de los libros [...] Soy estafeta breuísima de las sutiles y altas imaginaciones, que por la posta se las traygo al gusto por tan pequeño porte, y no contento desto, también quiero que las gozen con más espacio, dándoselas impressas como las presento en esta parte (Vega Carpio, 1620: IVv).

Estas consideraciones conllevan un nuevo planteamiento implícito y es el entendimiento de la existencia de dos realidades textuales: una para ser vista (texto-espectáculo) y otra para ser leída —o escuchada— (texto impreso o manuscrito); al cambiar el formato se puede alterar el texto para los receptores de esa nueva materialidad y condiciones de recepción y, por tanto, cabría hablar del «Lope autor de espectáculos» y del «Lope editor de comedias».

La carencia de estudios sobre el público en la actualidad, con este sector como el punto central de la investigación y no la percepción que se tiene de él a través de los propios autores o preceptistas, influye parcialmente en el análisis que podemos hacer de las obras del período aurisecular. Sin embargo, en el caso de *La dama boba* sí que disponemos de la certeza de la gran acogida que tuvo Lope de Vega entre la gran mayoría de receptores, el «vulgo», como él mismo denomina en su *Arte nuevo de hacer comedias*, y las élites, aunque haya que profundizar y hacer una revisión crítica sobre la composición de estos y del análisis de los «significados meta-textuales» contenidos en el teatro de la época; este éxito del autor en el momento de componer la obra, junto con algunas otras circunstancias y datos que han pervivido en el tiempo, han permitido deducir que esta comedia que estamos tratando es muy relevante en la producción del autor, así como aplaudida por las masas. No obstante, como bien es sabido, se debe tener en cuenta que la forma de ver teatro en la actualidad, nacida en el siglo XIX, es muy distinta a cómo se veía en el Siglo

de Oro, donde el público era más agitado, algo defendido por Lope en su *Arte nuevo* porque «aumenta mayor gracia y artificio» (v. 245); la comedia contiene bailes y elementos de distensión para mantener al público entretenido en espectáculos que podrían durar, como se extrae del escrito lopesco, hasta «tres horas» (v. 238).

El análisis del manuscrito es crucial para entender el recorrido de *La dama boba* durante sus primeros años de vida, ya que en él podemos hallar elementos característicos de sus múltiples «realidades». Si antes hemos observado detalles que nos hablaban de su composición y de su preservación como objeto de valor, ahora analizaremos aquellos que nos informan de sus puestas en escena iniciales; para ello, centraremos la atención en dos apartados de aquel: las licencias y el reparto de actores. Es necesario recurrir adicionalmente a otro tipo de documentación externa, como el propio epistolario del autor para poder estudiar correctamente los datos obtenidos.

En el folio 60 verso del manuscrito original, se puede encontrar la primera censura y licencia de representación de la comedia tratada, revisada por Tomás Gracián Dantisco, tras una provisión de licencia donde se indica que sea este quien la vea. En ella se ve reflejada la dualidad de símbolos, mencionados anteriormente, que coexisten en el hecho teatral, por un lado, los textuales y, por otro, los visuales, y quedando constancia de ello en las líneas que dicen así:

Esta comedia intitulada La Dama Boba se / podrá representar, reservando a la vista
lo que / fuera de la lectura se ofreciese, y lo mismo en los / cantares y entremeses y
bailes, en Madrid / a 27 de 8bre 1613.

Bajo esta fórmula se dio permiso para su representación, dando nota de la existencia de un lenguaje visual, imposible de disfrutar a través de la lectura, a fecha de 27 de octubre de 1613; la ratificación de esta llegó a través de un funcionario tres días después, más de seis meses después de su composición. Felipe Pedraza (2002: 14) acusa de la distancia entre los dos acontecimientos a los trámites burocráticos puesto que, como bien supone, «los cómicos tendrían el mayor interés en sacar cuanto antes fruto de la inversión realizada al comprar el texto». Sin embargo, volveremos posteriormente al epistolario del propio Lope para intuir el momento que el manuscrito abandona las manos del autor para

transformarse en un espectáculo teatral elaborado por la compañía, pasando por el proceso de censura.²¹

Complementando la información disponible sobre las escenificaciones extraída de las licencias existentes en la propia obra, debemos prestar la necesaria atención al reparto de personajes situado antes del comienzo de la comedia, en el folio segundo recto. Se advierte que Lope de Vega escribió los nombres de los personajes, sin embargo llama la atención que parecen ser los mismos trazos del poeta los que realizan la atribución de estos a los actores, algo que ya señaló Presotto (Vega Carpio, 2015) y parece confirmarse en la entrada sobre el manuscrito original en la base de datos de MANOS, añadiendo sus nombres en una columna paralela aunque con una tinta distinta a la de la primera, lo que indicaría que, seguramente, lo haría en un momento posterior a su composición y que, probablemente, conocía a la compañía, a sus actores y su registro interpretativo, hasta el punto de poder realizar esta asignación correctamente. Sobre el reparto de esta comedia realizó Mimma de Salvo (2000) un estudio muy metódico, gracias a la múltiple documentación recogida para la creación del Diccionario *biográfico de actores del teatro clásico español*, más conocido como DICAT, en el que claramente concluye que el elenco corresponde a la compañía creada por Pedro de Valdés dando validez a la hipótesis que ya hizo Hugo Albert Rennert a principios del siglo XX. Todo esto es muy significativo, puesto que se demuestra que el dramaturgo tuvo alguna influencia en la elaboración del texto convertido en espectáculo por parte de la mencionada compañía.

En DICAT se indica en la entrada sobre Pedro de Valdés que aparece nombrado por primera vez como «autor de comedias de los nombrados por Su Majestad» el 24 de marzo de 1613, a través de un concierto entre el regidor de la ciudad de Segovia, Antonio Suárez, y el propio Valdés con motivo de la fiesta del Corpus para la representación de dos autos sacramentales y de entremeses en dicha celebración (Flechniakoska, 1954: 232-233). En ella se acuerda, además, el permiso desde mediados de mayo de ese año de la representación de comedias a su compañía y se incluye la prohibición desde el domingo de resurrección de ese año, el 10 de abril, de permitir a otros representantes y representaciones en la ciudad hasta pasados cuatro días de la festividad del Corpus Christi, celebrada el 11 de junio. Hasta ese momento Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés habían ido trabajando

²¹ Sobre el estudio de la cesura en el teatro de Lope, véase Presotto (2019).

en conjunto con distintas compañías, tanto interpretativamente en algunos casos como para labores de gestión y administración en otros, estableciendo su última sociedad con el matrimonio compuesto por el autor de comedias Baltasar de Pinedo y Juana de Villalba desde 1610 hasta 1612, como bien nos cuentan Gadea y De Salvo (1998) en su artículo *Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos*, en el que a través de documentación, se muestra que la actriz llegó a ejercer la labor de representante junto a su marido y, en alguna ocasión, en sustitución de él; 1613 sería el primer año en el que el matrimonio, bajo el nombre de Pedro de Valdés, ejercería la autoría de compañía en solitario una vez acabada la colaboración con Pinedo y Villalba, probablemente, a finales de la temporada teatral cuyo final queda limitado por la festividad del martes de Carnaval (ese año, celebrado el 1 de marzo), como asegura Oleza (1995) siguiendo los estudios de Sentaurens, periodo de formación de las nuevas compañías. No sería de extrañar por tanto, si es aceptada la hipótesis tradicional del regalo de *La dama boba* a Jerónima de Burgos por parte del poeta, que esta obra fuese un presente para dicha amiga íntima del Fénix y de Micaela de Luján —como demuestra que hicieran a Jerónima madrina del hijo de ambos, Lope Félix, y que, además, el dramaturgo intentara que lo fuera también de su hija Feliciana junto con el Duque de Sessa— (Tomillo y Pérez, 1901: 279-283) que acababa de iniciar una nueva empresa comercial junto a su esposo, en lugar de un detalle para una amante como afirman González de Amezúa y la crítica tradicional, relación que, como ya hemos mencionado anteriormente, no puede ser demostrada.

Ya sea un presente o producto de una transacción económica, sabemos por el reparto de actores que realizó el propio Lope, que perteneció a la compañía de Pedro de Valdés y Jerónima de Burgos, y que la censura fue realizada el 27 de octubre de 1613. Como previamente se ha dicho, aproximadamente medio año separan la fecha de composición y el permiso de representación, lo que podría tratarse de un retraso burocrático como ya se ha dicho, pero nuevamente De Salvo (2003) y el epistolario nos dan las claves del posible episodio del período de entrega del manuscrito original: en septiembre de 1613, apenas un mes después de la defunción de su esposa Juana de Guardo, tras el parto de su hija Feliciana, tienen lugar entre Segovia, Lerma y Ventosilla unas jornadas festivas por el traslado de la imagen de Nuestra Señora de Fuencisla a las que asistió Felipe III y que incluían varias representaciones; como bien recoge De Salvo a partir de las palabras de González de Amezúa, una de ellas se le encargó al propio Lope, que compartió la

dirección de los ensayos con Valdés, probablemente en Madrid; la representación debía ser llevada a cabo por las damas de Palacio. Ya en Segovia, el Fénix le envía el 23 de septiembre una carta a su benefactor el Duque de Sessa donde confirma su hospedaje en la casa de Jerónima de Burgos, que suponemos, habita desde su llegada previa a las fiestas del Corpus; podría ser este el momento de entrega del manuscrito, incluso, insinúa González de Amezúa (1983. II: 314-315) que se produce como pago por el hospedaje. En esa misma carta, el dramaturgo comenta que parte hacia Lerma donde se quedaría hasta el 19 de octubre cuando la Corte se desplaza hasta Ventosilla, momento en el que envía otra misiva al Duque anunciando el viaje a dicha localidad en cuyo jardín se debía llevar a cabo la representación ensayada durante todo este tiempo. El martes 22 de octubre, en Ventosilla, vuelve a escribir a su benefactor y en esta carta informa de la presencia de su amiga con él puesto que indica que el lacayo de Sessa le halló «cassi a la messa de la señora Jerónima» (*ibidem*: 315). Una vez acabada la representación, Lope vuelve a Madrid y es tras este viaje, cuando presuponemos que, con el manuscrito ya entregado, pasa la censura y se le otorga la licencia. De todos estos datos, podemos extraer que el autor convivió, observó y, probablemente, trabajó con la compañía lo suficiente como para poder, él mismo, hacer el reparto de personajes y escribirlo de su puño y letra, antes de hacer la entrega definitiva a Jerónima de Burgos y así comenzar con su explotación comercial, dándole a ella el papel de la intelectual Nise,²² probablemente por su registro interpretativo y por el talante regio y digno de los papeles que podría interpretar la actriz, en detrimento de una protagonista de capacidades intelectuales limitadas, aunque solamente conservamos constancia a través de otros manuscritos de Lope de algún papel interpretado por ella misma, como puede ser *La corona merecida*, en cuyo primer reparto, perteneciente a la época en la compañía de Antonio Granados, en el folio 4r del manuscrito original ([RES/156](#)) custodiado en la BNE, posteriormente tachado, tenía asignado el personaje de doña Sol, mujer de carácter digno y poco dado a la comicidad o, también, el manuscrito de *¿De cuándo acá nos vino?* ([RES/110](#)) con el reparto también eliminado en el primer folio recto, aunque es posible extraer entre las tachaduras el nombre de «Jerónima» como actriz elegida para el personaje de doña Ángela; otro de los papeles que tenemos noticia que interpretó, este ya en su madurez, es el de la criada Leonor de *Amor, pleito y desafío* que busca socorrer a su señora hasta llegar a verse envuelta en un proceso

²² Cabe mencionar que, en el reparto del original autógrafo, aparece como primer personaje femenino «Nise dama» y posteriormente se indica «Finea su hermana». Aunque claramente esta segunda es la protagonista de la obra aparece referenciada respecto a la primera.

judicial, como puede observarse en el reparto de personajes del tercer folio recto ([RES/134](#)).

Si en este periodo que coincidieron la compañía de Pedro de Valdés y Lope de Vega se representó la obra en Segovia, queda en el ámbito de la especulación, lo que sí es cierto es que tras obtener la última licencia de Madrid el 30 de octubre, pudo representarse la obra en la villa entre esta fecha y la finalización de la temporada teatral el 11 de febrero de 1614, puesto que es posible localizar a Valdés en Madrid hasta ese día, tal como dice la entrada de *La dama boba* en CATCOM. La licencia posterior que contiene el manuscrito está fechada un «9 de janeiro» pero la base de datos mencionada informa de que no se indica el año, si bien a su vez establece una hipótesis con base documental que propone el año 1616, coincidiendo con los últimos meses de la temporada teatral, comenzando la nueva en febrero en Sevilla e iniciando así un periplo por tierras andaluzas. Un análisis paleográfico más detallado realizado al comparar, gracias a la base de datos CLEMIT, la escritura en otras licencias otorgadas por la misma persona, llamada Panlifeo, nos hace darnos cuenta, muy certeramente, de que la fecha completa es «9 de janeiro de [1]616» [fig. 1]; esto podría despistar al investigador ya que el año parece estar incompleto además de confundir la posible existencia de una letra «l» con ojuelo que aparece tras la preposición «de», creada con la aparición de una línea errónea surgida al elevar el trazo desde el pie de la «e» hasta el ascendente del «6» pero al observar los escritos de dicho censor observamos que la omisión del «1» inicial es característica en todas sus dataciones como puede ser el caso de la licencia en *El desdén vengado* ([RES/109](#), fol. 57r.), el «21 de março de / [1]622», o en *La isla bárbara* ([MSS/16859](#), fol. 50r.) de Miguel Sánchez «el Divino», el «13 de janei[ro] de [1]614».

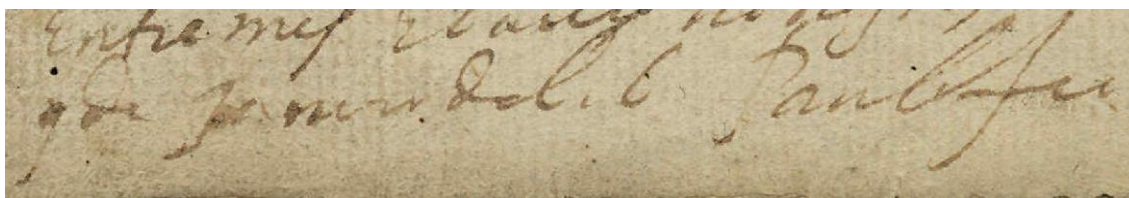


Fig. 1. Datación de la licencia en Lisboa del manuscrito autógrafa de *La dama boba*.

No podemos asegurar con certeza si se representó en otras ciudades, pero parece obvio que con licencias castellanas y tratándose de un texto de Lope de Vega, debió de ser explotado por la compañía. Lo que también es probable es que se llevaran a cabo

escenificaciones basadas en los textos no oficiales e ilegales, puesto que el 21 de enero de 1615, como medida de prevención, lo que demuestra que esto era una práctica común, Valdés da poderes en la ciudad de Toledo a Juan de Saavedra, vecino de Sevilla, para interponer pleitos contra autores o actores que representaran comedias de su propiedad, en cuyo listado aparece *La dama boba* tal y como indica la información recogida en DICAT, así como del resto de títulos de obras que la compañía en ese momento, además de darle permiso para concertar con actores con el fin de hacer representaciones y bailes en su nombre.

6.5. Una primera copia manuscrita y el «memori3n» Luis Rem3rez de Arellano

Durante el Siglo de Oro la transmisi3n de los textos dram3ticos no era monopolio exclusivo de las representaciones o del formato impreso; como bien indica Fernando Bouza (2001), la escritura manuscrita, lejos de quedarse relegada en los 3mbitos bibliogr3ficos o privados, result3 un eficaz medio de difusi3n gracias a un sistema diligente, r3pido y efectivo de copias y traslados de los textos que lleg3 a profesionalizarse. No obstante, Stefano Arata (1996) not3 un desajuste existente en la investigaci3n de la transmisi3n del teatro aurisecular, habi3ndose primado la realizada a trav3s del medio impreso, sin considerar la circulaci3n de los traslados de escritos de mano, exceptuando trabajos sectoriales. Afortunadamente, el siglo XXI y la aparici3n de herramientas digitales y tecnol3gicas permite mitigar este problema, aunque todav3a deben plantearse investigaciones, a nivel m3s general, sobre la transmisi3n manuscrita en el teatro del Siglo de Oro (Presotto, 2000: 36-43).

Debe considerarse para nuestro estudio que los procesos de copia no autorizadas de algo que resulta un fen3meno de masas es muy com3n en cualquier 3poca, y el teatro aurisecular tambi3n sufri3 esta forma de picaresca. Como hemos mencionado anteriormente, un manuscrito original supon3a para la compa3a, no solo la base textual sobre la que elaborar la representaci3n, sino que tambi3n era un objeto de valor administrativo, jur3dico y patrimonial, puesto que era el documento que permit3a explotar comercialmente las obras, y por ser en s3 un bien de valor intr3nseco, eran sujeto de m3ltiples tipos de apropiaci3n, que a su vez resultaban un medio de difusi3n (Presotto, 2014: .

Según la percepción y la legislación de la época, donde no se había concebido aún la idea de propiedad intelectual, los escritores perdían cualquier derecho sobre sus obras en cuanto las vendían a los autores de comedias. Por otro lado, los autores de comedias tenían contratos que les permitían representar en exclusiva las obras que tuviesen en su poder, y algunos pleitos surgían del quebrantamiento de esa norma. Como medida disuasoria de esta práctica es ejemplo el documento fechado el 21 de enero de 1615, visto en el apartado anterior, mediante el cual Valdés otorga poderes en Toledo para que Juan de Saavedra denuncie a aquel que represente sus obras teatrales.²³

El manuscrito catalogado en la BNE como [MSS/14596](#) contiene una copia contemporánea al autógrafo de *La dama boba*, y está vinculada a un proceso considerado inmoral, más que ilegal, de obtención del texto. Está encuadernado en cuarto, con un tamaño de 23 x 17 cm., cubierta de cartón y papel de aguas en su carta interna, en la primera y en la última hoja. Su composición es de 63 folios, entre los que podemos encontrar diversos estampados de dos sellos diferentes, ambos con forma oval: en el primero de ellos en la leyenda podemos leer «BIBLIOTECA NACIONAL» y sobre su campo se encuentra la figura del escudo decimonónico de esta; en el segundo, la leyenda indica «LIBRERIA DEL EXMO. S. D. AG. DURAN» y en cuyo pie se indican las iniciales «B. N.», sobre el campo puede leerse «ADQUIRIDO POR EL GOBIERNO EN 1863», siendo esta la fecha aproximada en la que debe haberse realizado la encuadernación, puesto que si acudimos al inventario ([MSS/18849 BIS](#)), con fecha 27 de junio de 1863, de libros adquiridos por el gobierno a los descendientes de Agustín Durán, fallecido un año antes, podemos leer en el folio 232 recto la entrada «Vega Carpio (Lope de) = Comedias. Copias antiguas = 1 legajo en 4º con cubierta de pergamino», la primera de las 9 obras agrupadas e inventariadas en conjunto es «*La dama boba (63 hojas)*», separadas y catalogadas posteriormente al entrar en Biblioteca Nacional.

Al comenzar con su análisis lo primero que capta la atención del investigador es la anotación: «es copia», contenida en el folio primero recto. Está escrita por la que parece ser la misma mano que redacta el tercer acto, conclusión alcanzada debido a la ejecución cursiva de la anotación, que es más similar a esta escritura que a la realizada en los dos primeros bloques, de características algo más redondeadas —la base de datos MANOS

²³ Sobre el estudio de la legislación que regulaba este tipo de pleitos véase García-Reidy (2012).

también identifica dos escrituras al analizar este manuscrito—. Presotto, en su edición digital, refuerza esta afirmación al identificar en el texto «algunas enmiendas del mismo copista que apuntan hacia la existencia de un modelo. Se trata principalmente de atribuciones equivocadas de los versos a personajes (6 casos) o de errores sencillos por atracción» (Vega Carpio, 2015). La escritura, de tipo humanístico, destaca por su limpieza y claridad abundando el claro entre las líneas; bien es cierto que existen correcciones a los errores producidos por la copia, pero incluso las páginas que las presentan son bastantes despejadas. Es evidente, por tanto, que este texto *ad vivum* está tratado para poder ser leído con mucha claridad, muy posiblemente, sea un «pasado a limpio» de su precedente, de modo que se pueda leer lo escrito de una forma rápida y cómoda, con destino a una venta pública,²⁴ pero no es una escritura lo suficientemente limpia y elegante como para destinarse inicialmente al coleccionismo, grado que alcanzaría ya en el siglo XIX. La siguiente apreciación más destacada es la aparición de firmas al final de cada uno de los actos, indicando así el nombre del copista los copistas: en ff. 24 v. y 44 v. aparece escrito «D. L. R^z. Arllo [rubricado]», mientras que en f. 66 r. indica «D. J. R^z. Arllo» y, cerca del final del libro (f. 67 r.) puede leerse y verse claramente la firma «Luis Remírez de Arellano [rubricado]».

Según el diccionario histórico de *Hijos de Madrid*, don Luis Ramírez (escrito así en su entrada), pues podía disponer de este tratamiento, fue criado en la casa del Cardenal Arzobispo de Toledo y desempeñó para él el cargo de Secretario y Mayordomo, posteriormente ejerció la misma labor para el Duque de Lerma, valido del Rey Felipe III, y para el Conde de Aguilar de Illescas, pariente suyo, posiciones en las que aplicaría y desarrollaría grandes capacidades de escritura y copia. Este testimonio indirecto habla de él de la siguiente forma, con un halo de mitificación:

Poeta bizarro y conceptuoso, noticioso de muchas artes y ciencias, y de tan prodigiosa memoria, que, con oír una o dos veces una comedia, la repetía toda entera, y así era llamado por antonomasia el de la *feliz memoria*, epíteto que le dan todos los escritores de su tiempo (Álvarez, 1791: 412).

²⁴ Fernando Bouza (2001: 31-47) nos ilustra sobre la existencia y rentabilidad del negocio de la copia manuscrita que, en ocasiones, circulaba de una forma más ágil que los propios impresos y que, además, en el ámbito dramático son una vía de circulación complementaria de difusión de los textos. En este caso es más que probable que la copia de estos *escritos de mano* fuese la única forma de transmisión «fiable» del texto hasta la aparición de la *editio princeps*.

Podemos encontrar un testimonio primario a través de la edición de *Plaça Universal de todas ciencias y artes* de Cristóbal Suárez de Figueroa, traducción y adaptación del libro de Tommaso Garzoni. En el apartado sobre «profesores de memoria» el autor expone lo siguiente:

Hallase en Madrid al presente un mancebo grandemente memorioso. Llámase Luis Remirez de Arellano, hijo de nobles padres, y natural de Villaescusa de Haro. Este toma de memoria una comedia entera de tres vezes que la oye, sin discrepar un punto en traça y versos. Aplica el primer día a la disposición; el segundo a la variedad de la composición; y el tercero a la puntualidad de las coplas. Deste modo encomienda a la memoria las comedias que quiere. En particular tomó assí la Dama Boba, el Príncipe Perfeto, y la Arcadia, sin otras (Suárez, 1615: 237r).

Podemos observar que Suárez de Figueroa habla de un «método» de copia mientras que en el diccionario se alaba la virtud memorística de Luis Remírez de una forma casi «mítica». Indica, además que, en 1615, fecha de la publicación de *Plaza Universal*, ya había realizado una copia de la obra. Continúa diciendo así respecto a una experiencia propia:

Estando yo oyendo la del Galán de la Membrilla que representava Sánchez, comenzó este autor a cortar el argumento y a interrumpir el razonado, tan al descubierto, que obligó le preguntassen de qué procedía semejante aceleración y truncamiento; y respondió públicamente, que de estar delante (y señalole) quien en tres días tomava de memoria qualquier comedia, y que de temor no le usupasse aquella, la recitava tan mal. Alborotose con esto el teatro, y pidieron todos hiziesse pausa, y en fin hasta que se salió del Luis Remirez, no hubo remedio de que se passase adelante.

A través de este relato, podemos ver el claro malestar que existía entre autores y creadores con estas personas conocidas comúnmente como «memoriones», debido a la usurpación y reproducción que llegaban a hacer de sus obras, aunque no considerado en la época como ilegal.²⁵ El propio Lope de Vega en el prólogo de su *Trezena parte de las comedias*, publicada en 1620 hace la siguiente declaración:

A esto se añade el hurtar las Comedias estos que llama el vulgo, al uno, *Memorilla*, y al otro, *Gran memoria*: los quales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida, vendiéndolas a los pueblos, y autores

²⁵ Bouza (2001: 43) nos ofrece información sobre la existencia de estos personajes que utilizaban su memoria para el traslado de textos relativa también a los sermones sagrados. También debe ser consultado para tratar el tema de la piratería en la época a Miguel Zugasti (2011).

extra muro, gente vil, sin oficio, y que muchas vezes han estado presos: Yo quisiera librarme deste cuydado de darlas a luz, pero no puedo, por que las imprimen con mi nombre, y son de los Poetas duendes, que arriba digo. Reciba, pues el lector esta parte, lo mejor que ha sido possible corregirla, y con ella mi voluntad, pues solo tiene por interés que lea estas comedias menos erradas, y que no crea que ay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia, viéndola representar, y que si le huviera, yo le alabara, y estimara por único en esta potencia, aunque le faltara el entendimiento, porque raras vezes se hallan juntas (Vega Carpio, 1620: IIIr-IIIv).

Varios son los puntos para analizar del texto del Fénix respecto a su opinión de los memoriones. En primer lugar, la crítica ha identificado tradicionalmente las referencias de *Gran memoria* y *Memorilla* de este texto de Lope con Luis Remírez de Arellano y su hermano Juan y así lo recoge el estudio más reciente sobre «el de la feliz memoria» donde el investigador Cáseda Teresa (2019: 302), llega a mencionar que el propio Juan estaba peor dotado para ello, abrazando la opinión tradicional. Sin embargo, Alejandro García Reidy (2015), en un artículo sobre la posible colaboración entre memoriones y poetas, duda de la veracidad de este planteamiento sobre el ejercicio de la labor de dichos personajes y establece la idea de relacionar esos remoquetes con otras personas de identidad desconocida, puesto que le extraña el tratamiento de «gente vil, sin oficio, y que muchas vezes han estado presos» a alguien que ha sido secretario de nobles y que porta el tratamiento «don» delante de su nombre. Particularmente, es compartida la duda planteada sobre si la acusación de Lope es acerca de tan bien posicionados personajes y, tras una nueva lectura del texto, podría hacer referencia esa descripción a los «autores extra muro», es decir, a los alejados de la corte.

A propósito de las diversas formas de «pirateo» es de obligada consulta el *Memorial*,²⁶ preservado en la British Library, escrito por Lope de Vega, en una súplica donde como primer propósito afirma y solicita lo siguiente:

Mandado está, que algunos hombres que inquietan el vulgo, fastidian la nobleza, deslustran la policía, infaman las letras, y desacreditan la nación Española, no pregonen por las calles Relaciones, Coplas, y otros géneros de versos: pero su desobediencia y vida vagabunda, les ha dado atreuimiento a proseguir en este oficio: Y como no solamente conuiene instituyr la Policía desde su principio (como fue opinión de Aristóteles en sus Políticos) *Sed etiam ipsam corrigere*, deue V. Alt.

²⁶ M^a Cruz García de Enterría (1971) elaboró un artículo que incluía la transcripción del documento, así como un estudio sobre los escasos estudios que recogían dicho documento. Entre las fechas probables de composición se encuentra ca. 1613, aunque la British Library lo data en 1620?.

remediar este daño con graue castigo de su rebeldía y desacato, para que assí cesse este linage bárbaro de gentes, más pernicioso a España que los Gitanos (Vega Carpio, ca. 1613: 1r).

En dicho documento, puede encontrarse una referencia que sí podría remitir a Remírez de Arellano a propósito de los recitados de versos que realizaban los ciegos y sobre quienes se encontraban detrás de ello:

pero ser pregoneros públicos de mentira, y alevos disfamadores de nuestra nación, es artificio nuevo de algunos hombres que se valen dellos como de ministros y oficiales para ganar de comer, siendo ellos ricos y con oficios en la República, y aún en la casa Real,²⁷ de que merecerían ser depuestos.

Este fragmento introduce el alegato para que se tenga en cuenta la siguiente petición, viéndose a través de sus palabras la problemática que les suponía, aun cuando ya se comercializaban textos impresos, el tráfico de escritos *ad vivum* —negocio en el que podrían estar involucrados los Remírez de Arellano—:

Assí mismo es justo, que V. Alt. aduierta en remediar, que los librereros no vendan papeles manuscritos con rétulos de Comedias, en que se defrauda su Real autoridad, pues es mayor daño que la impresión sin licencia y con mayor cautela (como es exemplo aquel hombre que estos días castigó el Santo oficio de la Inquisición, que repartía libros manuscritos, que sembraua tan inormes opiniones contra la Fé) donde también se dan por Autores, los ya referidos, y otras personas calificadas, [...]: Y quando fuessen estas obras ciertas, que no lo son [...], siendo más justo para los dueños el fruto de sus estudios, y saliendo vistos y corregidos por su manos y no después de aver passado por tantas, que si la tercera no es del Auto, qué será después de infinitas?

De todas formas, si de algo hay constancia es de la volubilidad de muchas de las relaciones personales y profesionales del Fénix, que pueden cambiar drásticamente, a lo largo de los años, por muy tajante que se muestre en sus escritos. Como muestra de ello, Cáseda Teresa (2019: 314) en su profundo estudio nos habla de la composición bajo demanda de la obra *Los Ramírez de Arellano*, que ya aparece en el segundo listado que hace Lope en la edición de 1618 de *El peregrino en su patria*, donde el dramaturgo señala las obras

²⁷ Ha de recordarse que Luis Remírez de Arellano fue mayordomo y secretario del valido Real, el duque de Lerma.

que son de su propia autoría, y que ensalza el linaje de esta familia, del que fue miembro el propio Luis Remírez, como bien documenta el propio investigador.

Retomando nuevamente el análisis sobre el prólogo de la *Trezena parte*, otro de los puntos a observar trata sobre la intencionalidad de estas personas dedicadas a extraer los textos a través de las representaciones. Lope destaca dos funciones: su venta «a los pueblos, y autores extra muro» por un lado, por otro, aunque no lo explicita, su destino en la imprenta afirmando que «las imprimen con mi nombre». En el caso de Luis Remírez de Arellano, no es posible vincularlo con la documentación existente sobre la venta de estas obras copiadas a otras compañías, pues hasta nuestros días solamente han sobrevivido las copias de *La dama boba* y de *El príncipe perfecto*, cuyos destinos son distintos, aunque esto no evita la muy probable existencia de otras copias. Alejandro García Reidy (2015) hace un análisis del manuscrito de esta segunda obra, en el que intervienen hasta cinco manos, identificando, al igual que Presotto (2015) en el que tratamos en este apartado, indicios que indican la existencia de un antígrafo o, incluso, de notas tomadas de la propia función, aparte de observa correcciones realizadas por dos «lectores» que afinan el texto. Lo curioso del tomo que estudia García Reidy, es que, gracias al reparto, una licencia datada en noviembre de 1616 en Zaragoza y una firma que data la obra original, es posible señalar su pertenencia a la compañía del propio Alonso de Riquelme, la misma que adquirió el original en 1614; por tanto, a pesar de la denuncia contra Antonio Granados por el robo de esta comedia en octubre de 1616 y de que llegasen a un acuerdo en enero del año siguiente, solamente puede vincularse este manuscrito a la compañía inicial, la de Riquelme. Por último, el investigador indica que solamente un 7% de los versos contienen unas variaciones significativas respecto a su impresión en 1618 de la *Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, supervisada por el propio dramaturgo, pero de la que no hay constancia de si el original fue el que sirvió de base para esta edición. En el caso de *La dama boba*, como veremos posteriormente, sí que puede ser relacionado el duplicado de los Remírez de Arellano con la *editio princeps*.

Aunque no se conserva el manuscrito duplicado de la comedia *La Arcadia*, en la dedicatoria que el poeta hace sobre esta obra en la *Trezena parte* de sus comedias se expone mucho más en su opinión acerca de estos memoriones, posiblemente, porque esta ha sido una de las comedias copiadas, como afirmó Suárez de Figueroa en 1615, y menciona «al gran memoria». En este escrito, dirigido al capellán del Consejo Supremo de Castilla y

Protector de los Hospitales de la Corte, el doctor Gregorio López Madera (Varey y Davies, 1997: 79), también puede observarse el tercer punto que se vislumbra en el prólogo a este volumen, anteriormente reproducido: la duda sobre la capacidad memorística de estas personas y, debido a la falta de ella, la infamia que suponía para el poeta la adulteración de su texto original con versos inventados en la nueva copia y su difusión. En esta crítica, además, muestra con amargura el poeta su desasosiego respecto a la distorsión de sus obras en las copias sin control y el daño que hacen a poetas y autores de comedias, llegando suplicar medidas contra estos individuos que a su vez defienden la legitimidad de sus acciones:

y que agora tendrá remedio lo que tantas vezes se ha intentado, desterrando de los Teatros unos hombres que viven, se sustentan, y visten de hurtar a los Autores las comedias, diciendo, que las toman de memoria de solo oyrlas, y que este no es hurto, respeto de que el representante las vende al pueblo, y que se puede valer de su memoria [...]. Esto, no solo es en daño de los Autores, por quien andan perdidos, y empeñados: pero lo que es más de sentir de los ingenios que las escriben, porque yo he hecho diligencia para saber de uno destes, llamado el de la gran memoria, si era verdad que la tenía, y he hallado leyendo sus traslados que para un verso mío ay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates y ignorancias, bastantes a quitar la honra, y opinión al mayor ingenio en nuestra nación [...]. Claro está que no pudiendo este adquirir de oyr representar una comedia toda ha de suplir sus defetos con sus versos: y que siendo de tan corto ingenio, ha de ser disparates lo añadido, porque no es posible que en tanta copia de figuras, y diversidad de acciones pueda percibir a la letra más de lo que permite la brevedad del tiempo en que las oye, y que desde allí al que las escribe, ha de passar distancia: [...] estos que en un acto de comedia ponen innumerables desatinos, ¿qué memoria tiene? Vuestra majestad pues, pondrá remedio, por buen principio de su protección a este abuso, y recibirá en su amparo la primera comedia deste libro (Vega Carpio, 1620: 1v-2v).

Lope de Vega sabe bien a quién dirigir el texto, puesto que López Madera es nombrado Protector de las Comedias tras el fallecimiento de su predecesor, Diego López Salcedo (Varey y Shergold, 1971: 32, 62, 185-186); además, López Madera podría conocer, si no directamente, de forma indirecta al «memoria», sobrino de su compañero en el Consejo de Castilla, Gil Remírez de Arellano, que también se dedicó a la copia de manuscritos medievales (Bouza, 2001: 46) y que falleció en 1618. López Madera también llegó a premiar, como miembro del jurado del certamen poético convocado en 1616 con motivo de la creación de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo, la composición de un soneto con la autoría «de don Luis Ramirez de Arellano, el de la feliz memoria» (Herrera, 1617: 94r). De poco sirvió la súplica del Fénix al encargado de la supervisión

de las actividades teatrales en el reino de Castilla, puesto que no tomó ninguna medida; no obstante, en 1636, el Protector, tras una petición de los arrendatarios de los teatros, formularía una orden oficial que prohibiría a los autores de comedias hacer representaciones que no sean adquiridas por ellos y posean la firma del poeta (García-Reidy, 2012: 209-217).

En el mismo certamen fue secretario el maestro José de Valdivielso, muy amigo de Lope y que, como veremos, tendrá unas palabras muy amables para este «gran memoria» en su publicación de *Avisos para la muerte*. Además, no es la amistad de Valdivielso la única en común del Fénix y Luis Remírez de Arellano; Juan Pérez de Montalbán, hijo del librero Alonso Pérez, que tanta relación tuvo con Lope,²⁸ le dedica en su *Índice de los Ingenios de Madrid* en su reedición de 1633 las siguientes palabras:

Don Luis Ramírez de Arellano, de la más feliz memoria que hasta oy se ha visto, divino poeta, noticioso de muchas artes y ciencias, y de gran talento y juicio para todas (Profeti, 1981: 564).²⁹

Cáteda Teresa (2019) recoge más información sobre la trayectoria profesional de Remírez de Arellano, vinculada siempre al comercio de libros, en este caso impresos. En un primer hito, en 1635 con un privilegio de compilación obtenido para la publicación de los ya mencionados *Avisos para la muerte*, costado por Alonso Pérez, cuenta con la colaboración de numerosos poetas siendo, curiosamente, el primer poema existente del propio Lope de Vega. Además, José de Valdivielso le dedica en su aprobación unas palabras que lo relacionan con el sobrenombre utilizado por el Fénix en sus escritos: «[...] don Luis Remírez de Arellano, si hasta aquí conocido por el de la gran memoria, desde oy admirado por el de la buena [...]» (Remírez, 1635: 6r); se incluye en el prólogo de dicho libro una alabanza a la persona y obra del propio Remírez de Arellano destacando incluso su juventud y cargos en la casa del entonces Duque de Lerma. La otra faceta recogida de este «memoria», además de compilador y poeta, es la de censor; tal y como puede leerse en las *Primera parte de las comedias* de Rojas Zorrilla en su censura del 30 de mayo de 1639

²⁸ La relación con Pérez de Montalbán fue tan cercana que llegó a incluirle en su primer testamento, en 1627 diciendo lo siguiente: «A el Doctor Juan Pérez de Montalbán, que yo he amado y tenido en lugar de hijo, dexo un retrato mio que está en mi estudio, señal de mi amor y de mis pocos bienes, pues con diferentes prendas había yo de acudir a tan grandes obligaciones.» (*27 documentos [...]*, 2004. 148-149 [facsimil]).

²⁹ Profeti, señala además un dato curioso, el nombre y descripción aparecen añadidos en la segunda edición y no en la primera; una adición muy cercana a la participación de Pérez de Montalbán en los *Avisos para la muerte* de Remírez de Arellano (*ibidem*: 581)

puede leerse: «*APROVACIÓN DE DON LUIS Remírez de Arellano, el de la feliz memoria, Secretario (que fue) del Excelentissimo Señor Duque de Lerma, Adelantado mayor de Castilla.*» (Rojas, 1640).

Queda patente que la relación entre Lope de Vega y Remírez de Arellano cambió entre la segunda y cuarta década del siglo XVII. Astrana Marín (1941) marca el momento de amistad entre ellos con la publicación de *La dama boba*, proveído el texto por el «memoria» después de que Lope no pudiera recuperar el original, como veremos en el siguiente apartado sobre los impresos, dato que aporta Cáseda Teresa (2019). Sin embargo, cronológicamente es inconcebible puesto que *La dama boba* pertenece a la *Novena parte*, de 1617, y el ataque en el prólogo y dedicatoria aparecen en *La Arcadia*, en la *Parte XIII* de 1620. Tiene más sentido hipotetizar que la relación se modifica una vez se asienta el control del Fénix sobre la impresión de sus comedias, siendo inicialmente Luis Remírez un factor desestabilizante para ello, y probablemente, un colaborador con los editores al margen de Lope.³⁰ Ya al final de su vida participa en la publicación de Remírez de Arellano de los *Avisos para la muerte* y, tras el fallecimiento de Lope de Vega, el de la feliz memoria le dedica un elogio a través de un soneto cargado de reconocimiento y gratitud que apareció impreso en *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio* del amigo común, Juan Pérez de Montalbán (1636: 56r); si bien esto no tiene por qué indicar una amistad, tampoco parece que en los últimos años la relación fuera de enemistad.

Para concluir con este apartado, es relevante hacer un análisis de algunas diferencias del manuscrito de Remírez de Arellano y el autógrafo. Como bien asegura Víctor Dixon (1997), el texto de la copia carece de 202 versos que sí aparecen en el original: 10 versos en el primer acto, 60 en el segundo y 132 en el tercero;³¹ en la edición de la obra de Marco Presotto (2015) se indica que «se limitan a eliminar fragmentos cortos, tales como en versos sueltos o en romance, una o dos redondillas, y sólo en un par de casos la omisión

³⁰ Se ha mencionado ya cómo Lope acusa de hurto a la figura del «Gran memoria», junto a los librerías, en la *Parte trece* de sus comedias; adicionalmente, apunta en las múltiples referencias a la «lectura» de versos no compuestos por él y que parten de este personaje.

³¹ Dixon (1997) en una nota al pie identifica la falta de los siguientes versos existentes en el manuscrito original: «693-700; 933-934; 1099-1122; 1261-1264; 1301-1304; 1311-1312; 1322-1325; 1514; 1614-1617, sustituidos por dos; 1627-1628; 1659; 1883-1888; 1958-1959; 1980-1983; 2019-2022; 2129-2132; 2157-2164; 2181-2184; 2221-2318, cambiados en 42 (canciones); 2339-2342; 2521-2522; 2651-2654; 2663-2670, sustituidos por cuatro; 2715-2718; 2874-2875; 2884-2885; 2890-2891; 2947-2950; 3049-3052; 3058-3075; 3087-3090; 3166-3169; 3173-3177, sustituidos por tres».

llega a seis redondillas»,³² todo esto sin perder la métrica, demostrando un recorte hecho por un profesional. En su estructura, los versos en los que intervienen varios personajes, escritos por Lope en una sola línea, se rompen, situando cada intervención en un renglón distinto. Adicionalmente, se añaden acotaciones relativas a acciones de los personajes, pero no solo entradas y salidas, sino que también incluye bastantes movimientos escénicos; en las didascalias de los personajes secundarios, que tienen una aparición limitada y donde en el texto no aparece mencionado el nombre, tales como Leandro o Rufino, se pierde su nombre en favor de sus oficios como «Estudiante» o «Maestro (de leer)» (Fig. 2). Otra diferencia sobre el elenco de los personajes, respecto al manuscrito original de Lope, es que aquí aparece el reparto completo al inicio de la obra y no fragmentado por actos, como sucede en el autógrafo. Para finalizar, y como caso muy significativo, tenemos el de la canción que los músicos cantan en el acto tercero, donde se omiten los versos 2225 a 2228 que se encuentran enjaulados en el autógrafo, dando, además, en las últimas líneas de la cantinela, una atribución a dos personajes sin nombre —«uno» y «otro»— en un diálogo picado que no aparece, siquiera intuido, en el escrito de Lope. Todo esto lleva a pensar en una copia no del manuscrito original, sino más cercana a la representación teatral que fue llevada a cabo, en la que se reflejan los desplazamientos de los actores o se dispone el texto teniendo más en cuenta la visualización escénica que la configuración poética.

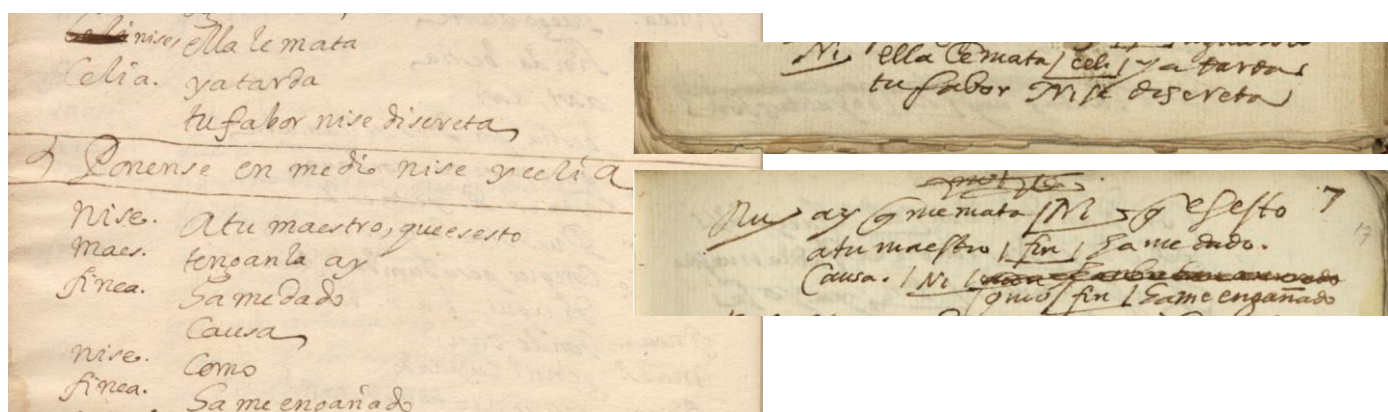


Fig. 2: Fragmento de las diferencias textuales en la misma escena. A la izquierda el manuscrito de Remírez de Arellano (f. 10 v), a la derecha el autógrafo, que coincide con un cambio de folio (ff. 8v-9r).

³² La localización de la omisión de redondillas dada por Presotto es de los vv. 1099-1122 y 2939-2962.

6.6. Las publicaciones en la *Parte novena* de comedias

Como bien es sabido, la demanda popular, cada vez más creciente, favoreció la comercialización masiva de las comedias a través de los impresos, que muy pronto se reveló como una potente opción económica que llegaría a reportar pingües beneficios a editores e impresores y también al poeta. Sin embargo, ha de considerarse que un nuevo formato responde también a una modificación en la recepción que se hace del texto que no solamente corresponde a aspectos literarios. Como se ha dicho, un texto no puede existir ni transmitirse jamás de forma abstracta, depende de una materialidad física cuya forma influye en la recepción de sus lectores, oyentes o espectadores.

La propia idiosincrasia del objeto impreso implica la existencia de un movimiento contradictorio del propio libro enfrentando dos realidades, la de la intención de su publicación contra la de la interpretación de la lectura: «El autor, el librero-editor, el montador, el censor, aspiran a controlar de cerca la producción del sentido y hacer que el texto [...] sea comprendido sin apartarse un ápice de su voluntad prescriptiva» mientras que la lectura «es rebelde y vagabunda», buscando ir más allá de lo que está escrito (Chartier, 1994: 19-20).

Al igual que se explicaba en el apartado sobre las representaciones, los sentidos atribuidos a las formas de las obras serán cambiantes dependiendo de las expectativas o competencias de los públicos, y será diferente a la voluntad fijadora de la interpretación que debe hacerse por parte de los creadores o autoridades que intervienen en la elaboración del libro. Roger Chartier (1992; 1994; 2000), uno de los grandes especialistas en historia del libro, indica algunos factores que deben ser tenidos en cuenta para entender la recepción de los textos. En primer lugar, hay que considerar las fuertes diferencias existentes entre analfabetos, sector socialmente mayoritario durante la Edad Moderna, y alfabetizados, teniendo en cuenta que además estos no constituyen un grupo homogéneo, puesto que los que leen, no leen de la misma forma, y esto genera múltiples diferencias en la comprensión del contenido textual y literario, llegando a depender de la alfabetización, el acceso a los escritos y su interpretación no solamente del sector socio-político a que se pertenece sino, también, a divergencias generacionales, relativas al sexo o, incluso, comunitarias. En un análisis más profundo sobre la alfabetización en los reinos de la España de los siglos XVI y XVII, Viñao Frago (1999) parte del estudio de la difusión de la capacidad

de firmar en el periodo de los Siglos de Oro y de los datos relativos a las enseñanzas de primeras letras, para acercar un panorama más próximo a la realidad y concluir, de este modo, que es una sociedad predominantemente oral donde lo escrito empieza a tomar relevancia dentro de esa oralidad.

Así mismo, se debe tomar consciencia de la existencia de otras prácticas de lectura, hoy prácticamente desaparecidas o relegadas a ámbitos muy específicos, como es el caso de la lectura en voz alta, muy comúnmente practicada en los siglos XVI y XVII, ya que permitía el acceso a los textos por parte de aquellos que no eran capaces de descifrar el código escrito. Esta forma de leer (o escuchar) favorecía un fortalecimiento de la socialización en un entorno privado, ya fuese en la intimidad del entorno familiar o en la complicidad entre letrados. Por todo ello hay que prestar atención a la recuperación de gestos y hábitos vinculados a este tipo de lectores, inherentes a este modo, y observar los elementos en el texto impreso que recogen dicha práctica permitiendo una mejora en la legibilidad y captar una nueva clientela, tales como «aeración» de la página, donde se aumenta la cantidad de blancos en la caja de escritura, las decoraciones, las entradas y salidas de personaje o la aparición de apartes, etcétera; todas ellas, características opuestas a las de los textos propios de la lectura del ámbito privado que se daba ya en época medieval, como bien han demostrado investigadores tan importantes como Saenger (1997) o Petrucci (1999). Esto, además, queda refrendado en la pintura, con la aparición de personajes sagrados como la Virgen o santas que aparecen leyendo de esta forma; ejemplo de ello es el caso del fragmento del retablo *La Magdalena leyendo* de Rogier van der Weyden (1438 *ad quem*). Fernando Bouza (2001: 67-75) hace referencia a las noticias que vinculan a la población analfabeta con los escritos, afirmando que son tan abundantes que no deben establecerse unas fronteras tajantes entre los mundos de letrados e iletrados, puesto que se hace uso de técnicas como la predicación, la lectura en voz alta, ya tratada, o la delegación de lectura o escritura en terceros. El propio Chartier (1997), a propósito de los lectores y las lecturas «populares», comenta incluso el caso de posesión de libros por parte de labradores, artesanos y mercaderes, con presencia desigual según ciudades que, aun siendo minoría, suponen una parte importante de la población que se acercaba a los mismos textos que las élites culturales, aristócratas y burguesas, afirmación que también comparte García de Enterría (1999); expone, además, la importancia ya mencionada de la lectura oralizada y colectiva, pero también la posibilidad de expansión de la lectura silenciosa entre las clases humildes.

De Chartier, a través de sus obras, podemos extraer una idea y es que un autor no escribe libros, sino textos, que se adaptan a una materialidad posterior que influye en su recepción. Esto es algo que Lope de Vega, sin llegar a pronunciar esta afirmación, tuvo muy presente, pues como bien es sabido, se preocupó por intentar proteger la calidad de sus textos. El dramaturgo se debate en una tensión latente entre el recelo por la impresión de las obras teatrales, que por su idiosincrasia debían verse representadas, y los beneficios de su publicación, tensión que no era exclusiva del teatro del Siglo de Oro en los reinos de la España de la Edad Moderna, sino que, como dice Chartier (1999; 2000: 129-147), forma parte de una corriente en toda Europa, cuyos motivos serían reflejados en los prólogos de las obras publicadas. El mismo Lope, en el prólogo de *La Campana de Aragón*, de su *Decimoctava parte* de comedias, afirma que «La fuerza de las historias representada, es tanto mayor que leída, quanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura, y del original, al retrato» (Vega Carpio, 1623: 298r), demostrando, a través de un impreso, la dualidad de opinión existente respecto a este medio considerado secundario frente a la representación teatral.

En el caso de la comedia en el Siglo de Oro, fue la iniciativa de los libreros la que puso al alcance de una amplia clientela esos escritos que hasta el momento circulaban en otras esferas, como los escenarios o el ámbito literario y que, como hemos visto anteriormente, convivía paralelamente con el tráfico de manuscritos, influyendo muy directamente en la recepción y comprensión de los textos. Por este motivo, Lope de Vega se opuso fervientemente a las publicaciones de sus textos teatrales llevadas a cabo por los compiladores e impresores sin su consentimiento. Investigadores como Jaime Moll (1995) o Víctor Dixon (1996), entre otros, han estudiado la influencia e intervención del propio Fénix en las partes impresas de sus comedias, previas a las que se publicaron bajo su control, donde se encuentran indicios de probable autorización, colaboración o búsqueda de connivencia con el dramaturgo, como por ejemplo en la *Quarta parte* de sus comedias, donde en el prólogo «A los lectores», que busca una complicidad con el poeta, se refleja el malestar del escritor por la publicación anterior de sus comedias:

Los Agravios que muchas personas hazen cada día al Autor deste libro, imprimiendo sus Comedias tan barbaras como las han hallado, después de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas ay cosa concertada, y los que padece de otros,

que por sus particulares intereses, imprimen o representan las que no son suyas con su nombre [...] me han obligado por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar luz a estas doze, que yo tuve originales (Vega Carpio, 1614: IVv.).

El enfado de Lope culminó, como es sabido, con la interposición de denuncias contra los libreros —analizado y transcrito por González Palencia (1921)— como asegura él mismo en el prólogo de su *Parte XVII* de comedias, donde asegura que «dos vezes se les puso pleyto a los mercaderes de libros, para que no las imprimiessen, por el disgusto que les dava a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas, y tantos disparates en razón de las mal entendidas fabulas, y historias». De estos dos pleitos solamente tenemos constancia de uno pero que, curiosamente, afecta a dos partes de comedias. Está fechado en 1616 y se encuentra en el Archivo Histórico Nacional (Consejo de Castilla, 24841, N-27-B), además, de existir una copia notarial de este mismo en el Archivo de Protocolos de Madrid (2734, ff. 172r-v; 772r-v; 857r-v.);³³ se interpuso contra Francisco de Ávila que, habiendo ya impreso dos partes (quinta, compuesta por comedias de varios autores, y sexta), consiguió los privilegios para la publicación de las *Séptima* y *Octava*. Lope inicialmente alegaba que las obras que iban a ser publicadas con su nombre no le pertenecían y cuando Ávila demostró la compra de estas a los autores de comedias o sus propietarios posteriores, cambió su discurso. Tras la notificación del recurso al dramaturgo por parte de Lucas Muñoz de Castañeda, este atestigua que «[Lope] dixo que él no vendió las dichas comedias a los autores para que se imprimiesen, sino tan solamente para que se representasen en los teatros; porque no es justo se impriman algunas cosas de las contenidas en las dichas comedias. A través de estas palabras, es posible observar una vez más la dualidad existente entre el texto interpretado y el escrito. Como bien lamenta el Fénix en la continuación del prólogo de la *Decimoséptima parte*, «vencieron, probando, que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas. Y assi se determinaron a pedirles, que se las dexassen corregir, y que aviendo de imprimirse, no se hiciesse sin avisarles.» Tras la resolución judicial del conflicto, se decretó el levantamiento del embargo que pesaba sobre las obras durante el pleito y finalmente encontramos una escritura que ratifica la venta del privilegio de impresión de ambas partes de Francisco Dávila³⁴ al librero Miguel de Siles «çiento y sesenta ducados de a onze rreales

³³ Las imágenes digitales del primer grupo documental pueden encontrarse en el laboratorio virtual, alojado en el portal de la BNE, con motivo de la exposición [Lope y el Teatro del Siglo de Oro](#), en la sección 1.6. El segundo de ellos se encuentra reproducido en facsímil y transcrito en *27 documentos*, 2004. 110-121.

³⁴ Así escrito por el escribano Sebastián de la Peña.

cada ducado, [...] en reales de plata doble»³⁵ que sería el que costearía los dos grupos de comedias. Lope, entonces, decidió actuar rápidamente para tener un control total sobre la publicación de sus obras, con los beneficios culturales y económicos que eso acarrearía, por ello solicitó él mismo el privilegio que le permitiría publicar, en 1617, la *Novena parte* de sus comedias, financiada por el librero Alonso Pérez, que ya habría llevado a cabo la publicación de varias de las anteriores partes, y producida en la imprenta de la viuda de Alonso Martín, Francisca de Medina. En el prólogo incluyó su declaración de intenciones en la que hace notar la privatización del teatro que el formato impreso conlleva y a la vez revela una intención aleccionadora sobre la calidad de sus escritos para el uso del castellano:³⁶

Viendo imprimir cada dia mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleytos desta defensa siempre me condenavan los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que, aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oydos del Teatro se trasladaran a la censura de los aposentados, ya lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedaçan mi opinión algunos interesses.

Este será el primer tomo, que comienza por esta novena parte, y assi yran prosiguiendo los demás, en gracia de los que hablan la lengua Castellana, como nos la enseñaron nuestros padres.

La transcripción de la portada de esta primera edición³⁷ dice lo siguiente: «DOZE / COMEDIAS / DE LOPE / DE VEGA, SACADAS DE / sus originales por el mismo. / DIRIGIDAS AL EXCELENTISSIMO / mo señor don Luys Fernandez de Cordova y Aragon, Duque de Sesa, Soma, y Baena, Marqués de Poza, Conde / de Cabra, Palamos y Olivita, Vizconde de Izna- / jar, Varon de Belpuche, Liñola, y Calonje, / gran almirante de Napoles / su señor. / NOVENA PARTE. / Año [grabado] 1617. / CON PRIVILEGIO. / En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin de Balboa. / A costa de Alonso Perez mercader

³⁵ AHPM, 2734, 857 r-v.

³⁶ Este apunte sobre el uso del castellano puede ser considerado relevante para valorar la dimensión social de la literatura época, ya que se hacía uso de textos poéticos y ciertos libros literarios para el aprendizaje de la lectura y la escritura o para socializar a través de la lectura en voz alta, como indica, por ejemplo, Roger Chartier (2002: 121-145). Cabe destacar también que, en la educación jesuita del siglo XVII, que, como anteriormente se ha mencionado, es la que recibió el propio Lope, el teatro escolar estaba incluido en los planes de estudio como bien explica Vicente Cutilla Sánchez (2015); sería interesante investigar de cara a un futuro la existencia de una posible relación entre la publicación de los textos dramáticos del Fénix en el Siglo de Oro y la pedagogía jesuita del mismo periodo.

³⁷ Las ediciones consultadas corresponden a las alojadas en: Biblioteca Nacional de España ([R/13860](#)); British Library ([11726.K.14](#)); Österreichische Nationalbibliothek, ([*38.H.2.\[Vol.9.1617\]](#)).

de libros.».³⁸ Está impreso en 4º, contiene 4 hojas en blanco y 300 foliadas, y está elaborado con tipografía romana, reservando la itálica para las didascalias de los personajes y en las acotaciones. En los preliminares podemos encontrar la aprobación concedida por el doctor Cetina, la tasa estipulada en 304 maravedíes, es decir, ocho reales con treinta y dos maravedíes —asequible para personas nivel socioeconómico medio—, y firmada por Pedro Montemayor del Mármol, y la fe de erratas, además del privilegio, la dedicatoria al Duque de Sessa o el prólogo.

La obra que tratamos ocupa los pliegos comprendidos entre el li8r y el Mm3v, que corresponde con los folios entre el 256r y 275v; el título se encuentra bajo una cenefa en la cabecera e indica que nos encontramos con la «COMEDIA / FAMOSA DE LA / DAMA BOBA / de Lope de Vega Carpio.» Tras esto y bajo un filete, comienza la relación de personajes, 16 en total, dispuestos sus nombres a columna doble, con tipografía en cursiva; se incluye un «Lope» que no aparece en toda la obra y que bien, podría referirse al criado de Otavio, o bien, a un músico, este personaje aparecerá en las siguientes ediciones impresas. La mayor parte del texto está dispuesto en dos columnas en cajas de 41 líneas, sin embargo, en algunos fragmentos en endecasílabos a veces cambia a tan solo una, ya sea intercalando con el otro formato u ocupando toda la página, algo sobre lo que incidiremos posteriormente,³⁹ aunque sin apenas espacio de márgenes, abaratando de este modo los costes de papel; los encabezamientos de las páginas muestran en la página de la izquierda «*La Dama Boba*» y en la derecha «*De Lope de Vega Carpio*», a excepción del folio 257 verso, donde figura «*La Niña Boba*», título que se utilizaría en algunas refundiciones y reescrituras de los siglos XIX y XX. La comedia acaba con un ornamento en forma de triángulo con la repetición de los mismos motivos que componen la cenefa del comienzo, tras este se encuentra el reclamo que marca el inicio de la siguiente comedia. El colofón del volumen reza como sigue: «En Madrid, en casa de la Viuda de Alonso Martín, 1617.».

Es en esta *Novena parte* donde Lope incluye *La dama boba* como undécima obra de las doce que la componen. No obstante, aunque en su título completo afirma que son *Doze*

³⁸ La transcripción que aquí se ofrece es paleográfica, por ese motivo se incluye el punto dentro de las comillas, pues así aparece en el texto original, así será durante todo este capítulo.

³⁹ En esta primera edición el texto a una columna ocupa los siguientes fragmentos: 420-433; 1316-1369; 1410-1455 y 1576-1610.

comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, podemos afirmar con rotundidad que esto es falso, o al menos lo es en lo que se refiere al texto del que es objeto este estudio, como analizaremos a continuación. La impresión de la comedia, así como del resto de obras, respondió a dos motivos, compartidos por una corriente similar en toda Europa: por un lado, la necesidad de establecer un modelo de texto cualitativo, unas veces corrompido por los procesos de copia furtivos y otras, por los requerimientos escénicos que por diversos motivos (recortes de tiempo, procesos de autocensura, protagonismo actoral...) podrían alterarlo; por otro, la voluntad de Lope de fijar la propiedad de sus obras, perdida normalmente en el proceso de venta, siendo ejemplo de un intento de control de autoría la publicación de los listados de *El peregrino* (Chartier, 2002: 130-133).

Hemos visto la existencia de dos testimonios manuscritos de *La dama boba* anteriores al primer impreso, un autógrafo (*O*) y otro copiado por Remírez de Arellano (*M*). Victor Dixon (1997) realizó una comparación entre esos textos y la *editio princeps* (*A*), lo que permite rebatir la afirmación de la portada. En lo relativo a esta edición, faltan 279 versos respecto al original, siendo gran parte de ellos los 202 que también pierde el manuscrito de Remírez; no obstante, destacan 14 líneas muy significativas que sí incluye *A*. Adicionalmente, Dixon cuenta entre las variantes de las lecturas 465 versos en los que *M* y *A* concuerdan frente a *O*, 74 de *O* y *M* contra *A*, 44 donde divergen todas ellas, pero 30, que también señala como significativos el investigador, de *O* y *A* contra *M*. Las didascalias que recoge *A* son similares a las que ya vimos al tratar las de *M* y, en cuanto a las acotaciones, *A* y *M* utilizan indicativo frente al subjuntivo del Fénix e incluyen movimientos escénicos, como salidas u otras acciones, que no se indican en *O*.

Para Marco Presotto, en su edición crítica digital de la obra, el cómputo realizado en la colocación varía algo respecto al de Dixon: *M* y *A* omiten 139 versos de *O*, además *A* elimina otros 362 que sí están en *M*, siendo 12 los que mantiene *A* respecto a *O*. Señala, a su vez, la reescritura de algunas estrofas, el cambio de disposición entre versos y la sustitución de palabras, destacando que son siempre de *M* y *A* contra *O*. Como sucedía con *M*, las omisiones de *A* no alteran la métrica, ocurriendo en escenas completas o incluso, en el baile del acto tercero.⁴⁰ Se observa, como menciona Presotto, que el recorte de escenas

⁴⁰ Es muy indicativa la acotación que aparece en sustitución del baile y la canción del tercer acto en la edición impresa: «Cantan los músicos, y baylan Nise, y Finea lo que quisieren». El paso de las tablas a la lectura del texto hace que este tipo de intervenciones, propias de la escena, sean completamente innecesarias

de *M* pero, sobre todo, de *A* afecta a las referencias sobre el dinero, motivación personal de uno de los galanes, a cómo ambos se reparten a las dos hermanas comparándolas con un juego de cartas y llama la atención, también, la eliminación de referencias a la astrología y al poder místico de los astros.

Volviendo sobre el formato físico del texto y al cambio de dos columnas a una columna, tema que no ha sido demasiado importante para la crítica tradicional pero que, desde un punto de vista del análisis de la disposición del texto para la intención de su difusión, es interesante, se pueden identificar hasta cuatro variaciones, una en el primer acto y el resto en el segundo. Es posible observar que el primer fragmento en esta disposición es el correspondiente a los versos 420 - 433 del impreso, donde Duardo «lee» el famoso soneto «La calidad elemental resiste» a Nise (Presotto, 2013), que habla de tres tipos de amor, pero del que ella no logra entender su significado al no estar familiarizada con ello: aunque no existe acotación a la acción realizada por Lope en el autógrafo, sí lo hace sin embargo en la copia de Remírez de Arellano. En este caso, la *princeps*, omite nuevamente la acción, pero sí que expone el texto de una forma distinta, llamando la atención sobre los 14 versos al limpiarlos de toda posible distracción en la página, para luego retomar la escritura en dos columnas. El siguiente fragmento abarca los versos 1316 a 1369 del impreso y afecta a una escena completa entre Finea, su padre Octavio (escrito así en el impreso) y, posteriormente, el lacayo Turín, además de Clara, aunque ésta sin diálogo; en esta escena aparece una carta, esta vez sí añadida la acotación en todos los testimonios y en escritura cursiva, y vuelve a dos columnas al desaparecer los personajes masculinos de la escena. En la misma página acaban marchándose Finea y Clara, y se inicia una nueva escena a una columna (vv. 1410 - 1417) con Laurencio y Liseo, donde acuerdan intercambiar a sus amadas, cerrando el trato con un abrazo (acotación que no aparece en el resto de testimonios), momento en el que aparecen nuevamente Octavio y Turín. El último de los fragmentos se encuentra de los versos 1576 a 1610, tras quedarse sola Finea al ver a su amado Laurencio marcharse con su hermana (de las manos, según solamente las acotaciones impresas), aparece su padre, volviendo a variar las líneas, momento en el que este vuelve a ver las artimañas de Laurencio, y, tras saber que está con Nise, sale de

para el lector, puesto que eran, sobre todo, recursos escénicos. No obstante, la fórmula utilizada invita al lector (u oyente) a recitar o imaginar cualquier melodía que guste, creando una orden escénica del editor hacia el receptor, tal y como lo podría hacer un director a un actor, pero con la voluntad de facilitar la traslación de la intención con la que en su origen se escribió la obra a un momento del futuro en el que un sujeto «lee» el texto.

escena buscando enfrentarse a él y dejando el texto otra vez a dos columnas, en una estrofa en la que Finea descubre la sensación de tener celos. Al acudir a la segmentación métrica incluida en la edición crítica digital de Marco Presotto, elaborada por Daniele Crivellari (2013: 264-274), comprobamos que tiene relación directa esta con la disposición de los fragmentos a una columna, siendo estos todos los endecasílabos sueltos con pareado que se encuentran en la obra, a excepción del soneto leído por Duardo. Es destacable esta disposición de los versos endecasílabos para realizar su exposición de forma elegante y no apelotonada o rota, —lo que hubiera abaratado costes de impresión—, mostrando el cuidado de la edición. Además, si observamos mejor el caso del soneto, podemos contemplar que el inicio de cada estrofa aparece sangrado. Este recurso, explicado junto a otros por Roger Chartier (1999: 247), es utilizado para destacar versos importantes para que pudieran ser fácilmente memorizados o copiados, actividades cotidianas relacionadas con la lectura (y escucha) de la época.

Aunque los números varían ligeramente entre Dixon y Presotto, la lectura que puede hacerse en ambos casos es similar, pues *M* y *A* están muy ligados. En el *stemma* propuesto por Dixon y reafirmado por Presotto, ambos testimonios proceden de un antecedente común, que teniendo en cuenta la información que tenemos de Remírez de Arellano, puede derivar de un borrador o texto obtenido de la representación realizada por la compañía de Pedro de Valdés y de Jerónima de Burgos. La restitución de versos y las variantes corregidas de *A* respecto a *O* hacen sospechar que *A* proceda de una copia más cercana al original que podría ser el antecedente de *M*. No obstante, debe considerarse que *A* fue supervisada por el propio Lope, por lo que cabe pensar que existirían ciertas intervenciones —ya fuesen realizadas con borradores conservados del texto,⁴¹ con fórmulas propias o, más difícilmente explicable, desde la memoria del dramaturgo—, aunque escasas sobre el texto que utilizaría como base el impreso, generando un nuevo manuscrito que sería el precedente de *A*. Maria Grazia Profeti (1996b) plantea esta hipótesis de que algunas de estas variantes son mejoras introducidas por Lope en el momento de la edición. Presotto es escéptico al atribuir dichas correcciones directamente a Lope, ya que, al ser eventuales y no responder a un patrón coordinado o a una revisión profunda, es complejo determinar su propiedad intelectual.

⁴¹ Ha de recordarse que en el apartado que trata sobre del manuscrito autógrafo, se menciona que Presotto identificó algunos errores de copia procedentes muy probablemente de un modelo —en prosa o verso—.

El motivo por el que el autógrafo no es la base del texto de la *editio princeps*, pese a lo que dice la portada, tiene que ver con el deterioro, desde 1615 —que tengamos constancia—, de la relación personal del propio Lope con la propietaria del manuscrito, Jerónima. Tras la entrega de este, presuponemos que hacia septiembre de 1613, podemos entender, gracias al estudio de Gadea y De Salvo (1998) y al epistolario del autor, lo que fue sucediendo entre ellos. En marzo de 1614, el dramaturgo se aloja en casa de la actriz en Toledo, en un viaje con el propósito de obtener la colación para su ordenación sacerdotal, y desde allí remite cartas al duque de Sessa (González de Amezúa, 1983. III: 146, 150, 151, 153). Es tal la relación entre ellos que el Fénix llega a nombrar a Jerónima y al mecenas padrinos de su hija Feliciano, huérfana de madre desde los pocos días de su alumbramiento, como vimos anteriormente. El bautizo, previsto para la festividad del Corpus, se pospuso hasta el 16 de junio de dicho año, cuando, por motivos laborales, Jerónima no puede acudir. A partir de aquí, según los estudios, la relación se encuentra deteriorada en el verano de 1615, así, ya en una carta del 15 de julio, según la datación de González de Amezúa (1983. III: 201), dice Lope al duque: «Pessame que Vex.^a se meta con Valdés sobre escritos míos, y que doña Pandorga sea tan ingrata a los diamantes, tan mal dados por mi causa», en esta carta, podría llegar a intuirse la intención por parte del duque de Sessa, de conseguir los manuscritos de Lope; como sabemos, el mecenas proveyó al dramaturgo de textos propios que él coleccionaba para las ediciones impresas, de modo que no sería absurdo pensar que la referencia a los diamantes sea a propósito de los escritos de mano entregados por el autor a la actriz, probablemente también *La dama boba*. Unos días después, entre el 25 o el 26, escribía el autor, a propósito de una visita del duque a la compañía, como indican Dixon (1997) o Moll (1997):

Mientras Vex.^a estaba hablando con ella, Salvador estaba dando voces, llamandola los nombres que la ennobleçieron desde que pregonava bizcochos en Valladolid: pedía el tal onbre el juicio de çelos, porque havia aberiguado que se echava con San Martin, y prometia no yr con ella a Lisboa; con tantos donayres, voces y desatinos, que se llegaua mas auditorio que aora tienen con Don Gil de las calzas verdes, desatinada comedia del Merçedario. Las que ella tiene no las ha negado a Vex.^a mas que para que se le acercase, fiando de su oratoria y labia (González de Amezúa, 1983. III: 206).

Años después del desencuentro la situación no mejoró llegando a escribir Lope de Vega lo siguiente:

El hábito de la bendita Geronima no es exemplo de la Fortuna, sino de la comedia; la zeniza que aora trahe, del oro quemado de sus vestidos; pensando estoy lo que pareceria aquella nariz sobre picote y aquella panza con escapulario. Vi una vez dos locos que el uno texia una ester, y otro se la yba desaziendo. Assi fueron Geronima y su marido, pues quanto ella adquiria con los prinçipes, perdia él con los tahures. Consolarse debe con que le ha quedado sana la campanilla despues de tantos badaxos; que con menos golpes se le ha caydo a otras hasta la torre encima (González de Amezúa, 1983. IV: 113).

La relación entre la actriz y el Fénix, tornada en enemistad, es clave para el devenir de esta obra. Si bien es cierto que podemos atestiguar un vínculo entre ambos durante los primeros años de su puesta en escena, sería esta animadversión lo que generaría que la transmisión textual evolucionara de forma distinta en formato impreso. De este modo surgió una tradición diferente a la concebida inicialmente por el autor, autorizada posteriormente por él, pero que será la que sentará las bases de su distribución hasta la reaparición del manuscrito autógrafo siglos más tarde.

La vida de *La dama boba* en las prensas continúa muy pronto y, al año siguiente de su publicación en Madrid, tuvo lugar la edición de Barcelona. Esto, como bien es sabido, es muy común en el sistema de impresión puesto que, al ser reinos independientes y tener distintos sistemas legislativos los reinos de Castilla y Aragón, debía expedirse licencia en cada uno de ellos. El encargado de sufragar la nueva edición fue el propio impresor Sebastián de Cormellas, como reza la portada: «DOZE/ COMEDIAS / DE LOPE DE VEGA / sacadas de sus originales por el mesmo. / DIRIGIDAS AL EXCELENTISIMO / señor don Luys Fernandez de Cordoua y Aragon, Duque de Sesa, / Soma, y Baena, Marques de Poza, Conde de Cabra, Palamos, y / Oliuita, Vizconde de Iznajar, Varon de Belpuche, Liñola, y / Calonje, gran Almirante de Napoles, su señor. / Nouena parte. / 75 ÷ / Año [grabado] 1618. / CON LICENCIA. / [filete] En Barcelona. Por Sebastian de Cormellas, y a su costa.».⁴² Como se puede observar, los cambios contenidos en esta, además de ser ornamentales, incluyen los nuevos datos de edición (año, lugar y editor) pero añade a su vez la mención a la tasa, 75 pliegos que componen el compendio, aparte del propio de los preliminares.⁴³ El tomo está compuesto en 4º, con 4 folios blancos y 300 foliados y las

⁴² Sobre la figura de Sebastián de Cormellas véase Pontón (2014).

⁴³ Es curiosa la incongruencia entre la mención a la tasa en la portada y la propia, copiada directamente de la de Madrid, donde especifica que «tiene sententa y seys pliegos»; de acuerdo con la Pragmática de 1558, estudiada por Jaime Moll (1979) o Lucía Megías (1999), entre otros, era el editor el que debía correr con el gasto de los cuadernos que incluyesen los preliminares, por lo que el cálculo de la tasa indica el cobro de

principales diferencias de esta edición son la inclusión de la aprobación bajo la autoridad del Obispo de Barcelona, así como el aumento de la decoración impresa en los preliminares, por ejemplo, en los encabezados o haciendo uso de letras capitales impresas; así mismo, carece de colofón. La obra se encuentra contenida entre los pliegos Hh1r-Ii12v, concretamente comienza en el folio 257 recto, y posee una estructura similar a la edición anterior, aunque variando el motivo del encabezado e indicando en el pie, además del número del pliego y el reclamo «Nouena, P.» en cada uno ellos. También corrige el título *La Niña Boba* que aparece en el folio 257 verso de la *princeps* y al finalizar, en el folio 276 verso, encontramos un motivo ornamental xilográfico triangular pero más elaborado que la edición madrileña; se reproduce de este modo a plana y renglón el texto de A.

Aunque alejado ya del proyecto editorial de la *Novena parte*, Jaime Moll (1992) informó sobre la petición el 25 mayo de 1635 por parte de Lope de Vega de dos privilegios de impresión,⁴⁴ el primero corresponde con la «veinte y una parte de las comedias», el segundo no llegó a las prensas, sin embargo sí que constan los doce títulos, todos ellos previamente editados e incluidos en partes anteriores siendo estos: *La noche toledana* (III), *La ocasión perdida* (II), *El gallardo catalán* (II), *Los Benavides* (II), *La batalla del honor* (VI), *El hombre de bien* (VI), *El servir con mala estrella* (VI), *El secretario de sí mismo* (VI), *El llegar en ocasión* (VI), *La dama boba* (IX), *La locura por la honra* (XI) y *El perro del hortelano* (XI). Felipe Pedraza (2002: 16) pone en duda si realmente *La dama boba* contenida en este volumen es en realidad *La boba para otros y discreta para sí*, que estuvo presente en los escenarios a inicios del mismo año. No obstante, desde una perspectiva personal alineada con lo demostrado por Moll, parece que carece de sentido solicitar dos privilegios de impresión simultáneos para que dos partes contiguas contengan la misma comedia, puesto que *La boba discreta* ya estaba incluida en la *parte XXI* y, más aún, teniendo en cuenta que el privilegio, del que nunca se llegó a hacer uso y que tenía una duración de diez años, era para obras que ya habían sido publicadas hacía más de una década. Cabe plantearse si la intencionalidad de esta solicitud era la de ofrecer una renovación de obras antiguas al público, si finalmente el autor decidió revisar ediciones que él mismo sabía que no eran exactamente las que escribió cuando se imprimieron o si simplemente era un intento de bloqueo editorial para que esas obras no vieran de nuevo

cuatro meravedíes de más por tomo. La portada de Barcelona corrige esta desviación al indicar los 75 pliegos, pero en Madrid queda omitida, causando una elevación del precio base en Castilla.

⁴⁴ A.H.N. Consejos, L. 648.

la luz lejos de su control. Lamentablemente el Fénix falleció apenas tres meses después de la solicitud y fueron otros los encargados de llevar a término los proyectos editoriales de Lope, por lo que es posible que fuera suya la decisión de continuar con las partes de comedias, pero no con la reedición de las previamente impresas.

6.7. La difusión a través de *suestras* en los siglos XVII y XVIII

La entrada en el siglo XVIII, como bien es sabido, supuso un periodo de grandes transformaciones: se produce un cambio dinástico con la llegada de los Borbones a España, la centralización de la política en Madrid, la llegada de nuevas corrientes científicas, filosóficas y de pensamiento que desembocarían en la Ilustración, así como la evolución de la prensa periódica, continuadora de las relaciones de sucesos, mediante la que se difundía información e ideas entre la población, bien de manera oral, en pequeños grupos o vociferada, o bien leída, comentada y debatida en sociedad. Todo ello provocó un cambio en los gustos estéticos y culturales, poniendo la vista en la vuelta a los preceptos clásicos. No es de extrañar, por tanto, que, conforme estas tendencias se consolidan, vaya apareciendo entre las élites culturales del periodo una animadversión por las mutaciones de estos principios producida en el Barroco bien avanzado ya el siglo XVIII y por la que se generarán críticas muy duras contra los autores del Siglo de Oro, especialmente contra Lope de Vega —de las que dio cuenta muy fervorosa y partidariamente González de Amezúa (1983. III: XIV-XVII)—, y su *Arte Nuevo de hacer comedias*, como las de Ignacio de Luzán (1737: 7-19) que, sobre esta obra, acusa al Fénix de escribirla para «apoyar la novedad de sus Comedias» y de oponerse a la razón y reglas de Aristóteles y demás maestros clásicos.⁴⁵ No obstante, el poeta tuvo defensores, como muestra el *Diario de los Literatos* (1738: 1-13) en el primer artículo de su cuarto tomo y, como nada es absoluto en la historia, posteriormente seguirán existiendo algunos defensores de la comedia barroca frente a las reglas neoclásicas, considerados por ellos mismos importados desde Europa (Escobar, 1990).

No obstante, durante gran parte del nuevo siglo y pese a los nuevos gustos neoclásicos, continuaron reponiéndose en los escenarios algunas comedias auriseculares, aunque cada

⁴⁵ Existe a este respecto un precioso relato y artículo imprescindible de Alberto Blecha (2014) que conviene consultar.

vez con menos presencia, al darse paso, lógicamente, a los nuevos autores (Andioc, 1976: 17-31). No fue este el caso de *La dama boba*, de la que no hemos logrado encontrar noticia de ninguna representación en el XVIII, a pesar de la afirmación de Gema Cienfuegos (2016a: 233) en la que, por error (aunque entendible como veremos más adelante), identifica la obra *La boba discreta* de José de Cañizares como una refundición de la obra estudiada, aunque su argumento es mucho más similar a *La boba para los otros y discreta para sí*, que sí tuvo presencia y éxito en los escenarios, al menos en Madrid, como afirma Felipe Pedraza (2002: 17) y de la que sabemos, gracias a la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* de Andioc y Coulon (2008), que se escenificó desde 1733 hasta 1783.

La pervivencia de *La dama boba* en el Siglo de las Luces no es entendible sin considerar el medio impreso, en este caso, en formatos más económicos como son las ediciones sueltas y las comedias desglosables. Debe considerarse que el paso de una fórmula editorial a otra conlleva transformaciones del texto y se relaciona con la formación de un nuevo público. Estas ediciones se caracterizan por aglomerar lo máximo posible el texto y hacer uso de papeles de baja calidad o de tipos de imprenta desgastados y de segunda mano, para abaratar al máximo posible los costes de producción, resultando de este modo unos artículos muy accesibles para todo el público, incluido el de recursos limitados. Contendrían, a su vez, una elevada cantidad de erratas, debido a la velocidad con la que salían de las imprentas, indicativo de la alta demanda existente (González-Sarasa, 2013: 181-184). François López (1996) hace unas observaciones acerca de la importancia sociocultural de estas ediciones, entre ellas destaca que, gracias a la versificación de los textos, es posible realizar su disposición en dos columnas, incluyendo los endecasílabos, para reducir las páginas ocupadas; que se aplicaban verdaderas técnicas de mercadotecnia para su venta, como veremos posteriormente, y que los beneficios comerciales podían resultar hasta diez veces mayores que elaborando ediciones de calidad —dentro de los estándares españoles, que tampoco alcanzaban los de otros—.

Es posible identificar hasta dos ediciones de este tipo, la primera de ellas bajo el título: «LA DAMA BOBA. / COMEDIA FAMOSA, / DE LOPE DE VEGA CARPIO.»,⁴⁶ dispuesto en el cuarto superior de la primera página con letras de mayor cuerpo y que incluye el calificativo característico «comedia famosa» de las llamadas sueltas para distinguirse

⁴⁶ Biblioteca Nacional de España: ([T/15003/20](#)); Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia: ([T/113\[4\]](#)); Institut del Teatre de Barcelona ([Sedó 57367](#); [Sedó 61175](#)).

de las «comedias nuevas», además, se hace uso de tipos más grandes en su impresión. No se indican en la edición ningún dato de imprenta, aunque como veremos a continuación se ha hallado alguna información que podría localizar la edición. Este tipo de publicaciones carecen de una portada al uso y la primera hoja se convierte en una portada especial,⁴⁷ en la que, tras el título, se presenta el listado de personajes dispuesto en cuatro columnas de cuatro filas cada una, utilizando para ello tipos cursivos. Tras un filete figura, centrado en la página, «JORNADA PRIMERA», y sigue el texto dramático que a lo largo del resto de la obra está dispuesto a dos columnas de 41 líneas que ocupa un total de 14 folios en tamaño de cuarto, para concluir con una xilografía ornamental. En cuanto a las características tipográficas, hace uso de la cursiva también en las acotaciones y didascalias de los personajes, sin incluir espacios interlineales en el caso de las primeras, aunque están centradas en su respectiva columna. Los cambios de jornada se producen sin separación, utilizando capitales del mismo cuerpo que el texto para indicar su número y seguido de un filete. Estos ejemplares analizados siguen manteniendo los encabezamientos con el título de la obra en la página izquierda y el autor a la derecha, además de los reclamos de imprenta, pero carecen de paginación, no así de signatura referida al inicio de cada cuaderno en la parte inferior de la hoja. Tampoco poseen pie de imprenta o colofón por lo que nos es imposible saber, *a priori*, el lugar de impresión y la horquilla de tiempo oscila entre mediados de los siglos XVII y XVIII, que es la época de vida de este tipo de ediciones, como indica González-Sarasa (2013: 182), aunque muy probablemente deba situarse en el periodo inicial, puesto que, conforme se va consolidando este sistema, van apareciendo más elementos característicos como paginaciones, signaturas seriadas o lugares de impresión o venta, además de utilizar unos tipos que producen letras gruesas y bastas, más cercanas a las de los libros del XVII. No obstante la afirmación de González-Sarasa, lo que aquí se requeriría sería una datación de estas sueltas a partir de la configuración de la portada, la identificación de los tipos, y las costumbres de las distintas imprentas en la línea de las investigaciones que tan sólidamente han llevado a cabo Don W. Cruickshank, Germán Vega-García Luengos y más recientemente Alejandra Ulla. Un ejemplo reciente de lo que estos estudios pueden deparar ha sido el reciente descubrimiento de una suelta ilegal de *El castigo sin venganza* (García-Reidy, Valdés y Vega, 2021). Aunque la propia edición suelta no nos pueda dar mucha más información

⁴⁷ Pedraza, Clemente y Reyes (2003), al hablar sobre las impresiones que carecen de portadas, mencionan que «en las comedias sueltas [...] se dedica el tercio superior de la primera hoja a los principales datos de identificación» (p. 226).

explícita, existe otra fuente que ofrece un dato adicional: *Títulos de todas las comedias que [...] se han impreso hasta el año de 1716* de Juan Isidro Fajardo, manuscrito conservado en la BNE ([MSS/14706](#)). En dicho ejemplar aparece la entrada de *La dama boba* especificando que existen dos impresos distintos de esta obra: la *parte IX* y una edición suelta impresa en Sevilla. Si tenemos en cuenta que solo se han conservado dos testimonios de este último tipo y el segundo, como veremos a continuación, es posterior a 1716, podemos plantear la hipótesis de que esta es la edición sevillana.

La segunda de las ediciones económicas de *La dama boba* presenta muchas más características y peculiaridades que permiten hacer un rastreo y un análisis mucho más profundo. Lo primero que llama la atención es la reconversión del título de la obra como aparece en la primera página: «LA BOBA DISCRETA. / COMEDIA FAMOSA, / DE LOPE DE VEGA CARPIO.»,⁴⁸ siendo los caracteres de «LA BOBA DISCRETA», los que aparecen en mayor tamaño. Continúa, al igual que en la edición anterior, con la relación de personajes situada en cuatro columnas de cuatro filas, separada del texto dramático por un filete, ocupando todo esto algo menos de media página. Posteriormente, el texto se divide a doble columna de 41 líneas, con un filete vertical separándolas, abarcando 18 folios paginados a la parte superior derecha en el recto y a la izquierda en el verso. En la página inicial aparece una signatura de numeración seriada, en la parte superior izquierda, indicando: «Num. 16». Posee además reclamos de imprenta para su composición física y signaturas de cuaderno. Se hace uso de tipos en cursiva para los nombres de personajes y acotaciones, que no aparecen con espaciado interlineal hasta el comienzo del pliego «D», momento en el que se disponen separaciones superiores, inferiores y en ambos lugares; muy probablemente se debe, al contrario de lo que suele pasar en este tipo de publicaciones donde se agrupa más el texto hacia el final para ahorrar papel, a una decisión en el momento de la producción en el que, ya que se tienen que utilizar más pliegos, es preferible espaciar un poco las líneas para que no quede un blanco tan amplio al final y, de este modo, no es necesario rellenar con ornamentos ni dejarse vacío.

⁴⁸ Como veremos a continuación, existen dos emisiones distintas de esta edición. Ejemplares con primer colofón: Biblioteca Histórica de Madrid: [C 18869, 8](#); y ejemplare con segundo colofón: Biblioteca Nacional de España: [R/21572\(10\)](#), T/3901; Institut del Teatre: Sedó-56530; Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 250/14; British Library: 11728.H.6.

El texto se concluye con la palabra «FIN» con tipos de cuerpo mayor y centrado en la página, tras el que se agrega un colofón. No obstante, existen dos tipos de colofón, que responden a dos emisiones diferentes de la misma edición, en uno se indica: «*En Zaragoza: En la Imprenta que està en la Plaza del Carbon sobre el Peso Real, donde se hallará esta, y otros muchos títulos, como tambien diferentes generos de Xacaras, Relaciones, y Historias.*» El segundo dice lo siguiente: «*Impressa en Madrid con las licencias necessarias: y se hallará esta, y otros muchos Titulos en la Lonja de las Comedias, á la puerta del Sol.*»; ninguna de ellas posee datación. Esta práctica de la doble emisión es común en el caso de coedición entre varios impresores o libreros (Pedraza, Clemente y Reyes, 2003: 251-252).

Para una profundización en el análisis del segundo colofón, se ha acudido a los estudios sobre la Lonja de las Comedias realizados por Alejandra Ulla Lorenzo (2018), una librería que nació en 1731 y tendría actividad hasta 1786, en la que se vendía, especialmente, este tipo de género. Más concretamente debe ser analizada la gestión de 1733 a 1737 a manos de Teresa de Guzmán, librera y editora definida por Germán Vega García-Luengos como «la primera editora de teatro que de forma sistemática utilizó el periódico para hacer publicidad de sus productos a medida que iban saliendo» y cuyo ejemplo «sería seguido por otros negociantes» (Vega, 2000) observación indicativa de sus múltiples habilidades para la mercadotecnia y la venta, siendo un buen ejemplo de ello la edición analizada. El cambio más obvio es el del título de la obra, que no es casual, como ya hemos visto anteriormente, sino que más bien coincide con el título del espectáculo de José de Cañizares, que demuestra su éxito al continuar reponiéndose desde 1733 y del que se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid una copia de 1770 de las partituras de compuestas por Francesco Corradini ([Mus 3-3](#)); por otro lado, y como describiremos más adelante, pertenece a una publicación seriada, reclamo para coleccionistas, aunque esta característica no podemos atribuírsela a la propia Teresa, sino que más bien parte de la propia imprenta de la que salió el ejemplar, siendo la librera distribuidora inicialmente. Es destacable, sin embargo, que el ejemplar digitalizado en la Biblioteca Nacional ([T/3901](#)) formó parte de un volumen facticio, puesto que la paginación ha sido alterada manualmente, indicando una nueva que va desde el número 371 hasta el 406;⁴⁹ otro, preservado en la misma

⁴⁹ Si se establece una media aproximada de 36 páginas por comedia, da un total de unas 10 sueltas que podrían contenerse agrupadas antes de la estudiada.

institución que perteneció a la Condesa del Campo de Alange, aparece encuadernado en pergamino junto a otras obras ([R/21572](#)).

Las investigaciones de Ulla Lorenzo (2016; 2018) sobre Teresa de Guzmán nos acercan al perfil de esta empresaria, además de a sus procesos editoriales, que dejaron un gran rastro documental y gracias a los que podemos datar estas manifestaciones de esta obra de Lope de Vega. De esta publicación de la comedia han quedado varios vestigios; por un lado, se ha conservado su licencia de reimpresión, alojada en el Archivo Histórico Nacional⁵⁰ y concedida el 26 de noviembre de 1737 bajo el nuevo título de *La boba discreta*, junto a la de las obras *La dama melindrosa* y *La boba para los otros y discreta para sí*;⁵¹ además, se incluye en el mismo expediente la tasación, concedida el 20 de diciembre del mismo año, de 6 maravedíes por pliego, costando un total de 27 maravedíes, un precio muy asumible para un amplio público, como, por ejemplo, el constituido por los artesanos, pero que también implica pocos costes de impresión. Esto es indicativo, como afirma François López (1988: 240-241), de la existente «miseria de la edición española», cuyos problemas de financiación impedían poder realizar grandes inversiones en ediciones completas o más lujosas, pero que, mediante estas fórmulas exitosas, permitieron acercar el teatro del Siglo de Oro, en formato impreso, al mayor número de receptores posible y, a su vez, sobrevivir e, incluso, enriquecerse con su venta.

Retomando el estudio de las emisiones bajo el título de *La boba discreta*, podemos deducir la vinculación de Teresa de Guzmán, con su Lonja de Comedias, y la imprenta de Zaragoza situada en la plaza del Carbón.⁵² Ulla Lorenzo (2018) expone que la «mercadería de libros» debió establecer lazos contractuales con diversos impresores para llevar a cabo

⁵⁰ A.H.N. Consejos, 50634, Exp. 85.

⁵¹ En este caso sí parece posible atribuir a Teresa de Guzmán, que actúa como solicitante de la licencia, la idea de cambiar el título. Es un dato indicativo el cambio de título por el de una comedia exitosa en escenario, teniendo en cuenta que en el mismo expediente aparece la obra que fue base para la refundición de Cañizares. No es posible saber si esto sucedió por error a la hora de solicitar la licencia, al cambiar el nombre de la que no era, o, muy probablemente, fue intencionado para poder vender ambos textos relacionándolos con la exitosa puesta en escena, una práctica común.

⁵² La localización de esta imprenta varió con el tiempo. Las investigaciones realizadas la sitúan gracias a colofones anteriores como el de la obra *No hay amigos para amigos* de Rojas Zorrilla: «*En Zaragoza*: En la Imprenta que estava junto à / S. Gil, y aora en la Plaza del Carbon sobre el Peso / Real [...]». Según la base de datos de la Real Academia de la Historia, el taller situado en la parroquia de San Gil fue fundado en torno a 1485 por el impresor Pablo Hurus, también conocido como Pablo de Costanza, por su procedencia de dicha ciudad, a cuyo negocio se adhirió su hermano Juan Hurus en 1488, siendo figuras clave en la historia de imprenta zaragozana.

la publicación de sus sus sueltas. En lo relativo a la imprenta zaragozana afirma lo siguiente:

Uno de los ejemplos más significativos es la relación que estableció con la imprenta de la Plaza del Carbón de Zaragoza, a la que pudo haber encargado la impresión de varias comedias de diferentes autores tras haber solicitado previamente las licencias de impresión en Madrid al Consejo de Castilla», y añade que «[...] el impresor de Zaragoza encontró un buen negocio en el encargo de doña Teresa, pues imprimió de cada una de estas comedias una doble emisión: una con pie de imprenta en Zaragoza, en la imprenta de la Plaza del Carbón, y otra con pie de imprenta en Madrid [...].

Las comedias referidas que poseen doble emisión, una donde se indica, en el colofón, la imprenta zaragozana y otra en la que figura la Lonja de Comedias, son precisamente *La boba discreta* y *La dama melindrosa* de Lope de Vega, *Quien habla más obra menos* de Antonio Enríquez Gómez y *La amistad castigada* de Ruiz de Alarcón. No obstante, no parece probable que la editora encargase inicialmente la serie de comedias a la imprenta zaragozana sino, más bien, que Teresa de Guzmán inicialmente distribuyese las obras publicadas allí y que, posteriormente, participase en la edición de dichas comedias, ya fuese previo pago o suministrando manuscritos, como se explicará posteriormente.

Durante el proceso de investigación se han identificado varias comedias con el mismo formato y que parecen ser salidas de la misma imprenta, por poseer características muy similares, tales como la separación de columnas haciendo uso de filetes o el uso de motivos ornamentales similares en algunas ediciones, pero, además, por formar parte de una serie numerada, que se indica en la parte superior izquierda de la primera página del texto⁵³. He aquí las localizadas, su posición en la serie, con el autor atribuido por la imprenta y el lugar indicado en el colofón o colofones encontrados —si la edición dispone de ellos—, donde Madrid es la Lonja de Comedias y Zaragoza, la imprenta de la Plaza del Carbón:⁵⁴

Nº seriado	Título de obra	Autor	Colofón
------------	----------------	-------	---------

⁵³ Para una mayor profundización sobre las características de las distintas impresiones relacionadas con Teresa de Guzmán véase Ulla Lorenzo, 2020.

⁵⁴ Este es el resultado de un proceso de investigación individual y queda pendiente su confirmación con especialistas las sueltas como Alejandra Ulla o Germán Vega.

s/n	<i>El Rey D. Alfonso, el de la mano honrada.</i> ⁵⁵	Luis Vélez de Gevara	No dispone
2	<i>La política de Amor.</i> ⁵⁶	Matías Janer y Perarnau	No dispone
5	<i>Agradecer y no amar.</i> ⁵⁷	Pedro Calderón de la Barca	No dispone
6	<i>Qual es mayor perfección.</i> ⁵⁸	Pedro Calderón de la Barca	No dispone
7	<i>No ay burlas con el Amor.</i> ⁵⁹	Pedro Calderón de la Barca	No dispone
8	<i>El jardín de Falerina.</i> ⁶⁰	Pedro Calderón de la Barca	No dispone
9	<i>La sibila del Oriente, y gran reyna de Saba.</i> ⁶¹	Pedro Calderón de la Barca	No dispone
10	<i>Gustos y disgustos no son más que imaginación.</i> ⁶²	Pedro Calderón de la Barca	No dispone
11	<i>Luis Pérez, el gallego.</i> ⁶³	Pedro Calderón de la Barca	No dispone
12	<i>Dar tiempo al tiempo.</i> ⁶⁴	Pedro Calderón de la Barca	No dispone
14	<i>Las canas en el papel, y dudoso en la venganza.</i> ⁶⁵	Guillém de Castro	Zaragoza
15	<i>La cruz en la sepultura.</i> ⁶⁶	Pedro Calderón de la Barca	Zaragoza

⁵⁵ Propiedad privada.

⁵⁶ Biblioteca Universitaria de Friburgo: [E 1032,n-16](#); Universidad de Sevilla: [A 250/102\(2\)](#)

⁵⁷ Biblioteca Histórica de Madrid: [Tea 1-2-4, a1](#) (ejemplar utilizado para una representación realizada en 1877).

⁵⁸ Propiedad privada.

⁵⁹ Biblioteca Universitaria de Friburgo: [E 1032,n-7,13](#)

⁶⁰ Biblioteca Universitaria de Friburgo: E 1032,n-7; Biblioteca histórica de Madrid: [Tea 1-39-8 b](#) (ejemplar utilizado para una representación ca. 1739, con licencias de 1761).

⁶¹ Biblioteca Histórica de Madrid: [Tea 1-61-17 a2](#) (ejemplar utilizado para una representación).

⁶² Propiedad privada.

⁶³ Propiedad privada.

⁶⁴ Biblioteca Universitaria de Friburgo: [E 1032, n-6.2.](#)

⁶⁵ Biblioteca Nacional de España: T/1186, T/14991/1; Biblioteca Universitaria de Friburgo: E 1032,n-11.

Atribuye la obra a Calderón.

⁶⁶ Biblioteca Nacional de España: T/620, T/14830(13).

16	<i>La boba discreta.</i> ⁶⁷	Lope de Vega Carpio	Zaragoza, Madrid
18	<i>La dama melindrosa.</i> ⁶⁸	Lope de Vega Carpio	Zaragoza, Madrid
19	<i>Quien habla más obra menos.</i> ⁶⁹	Antonio Enríquez Gómez	Zaragoza, Madrid
20	<i>El encanto por los zelos.</i> ⁷⁰	Cristobal de Monroy y Silva	Zaragoza, Madrid
21	<i>La amistad castigada.</i> ⁷¹	Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza	Zaragoza, Madrid
22	<i>El dueño de las estrellas.</i> ⁷²	Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza	No dispone, Madrid
23	<i>La manganilla de Melilla.</i> ⁷³	Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza	No dispone, Madrid
24	<i>Reyna Juana de Nápoles, y ma- rido bien ahorcado.</i> ⁷⁴	Lope de Vega Carpio	No dispone, Madrid
25	<i>Servir con mala estrella.</i> ⁷⁵	Lope de Vega Carpio	No dispone, Madrid

En el caso de las ediciones de *El Rey don Alfonso*, *Luis el Gallego*, *Gustos y disgustos no son más que imaginación* y *Cuál es mayor perfección*, aparecen todas encuadradas junto a dos obras más, *La peña de Francia*, de Tirso de Molina y *La prueba de las*

⁶⁷ Colofón de Zaragoza: Biblioteca Histórica de Madrid: [C 18869.8](#). Colofón de Madrid: Biblioteca Nacional de España: [R/21572\(10\)](#), T/3901; Institut del Teatre: Sedó-56530; Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 250/14; British Library: 11728.H.6.

⁶⁸ Colofón de Zaragoza: Biblioteca Nacional de España: [T/14809/23](#), T/14830(3). Colofón de Madrid: Biblioteca Nacional de España: [T/116](#), T/14802/6, T/14976(2), T/15052(7), T/55349/34, U/11207.

⁶⁹ Colofón de Zaragoza: Referenciado en: Cerezo y González 2009: 304. Colofón de Madrid: [C 18859 \(33\)](#). Con el pseudónimo de Fernando de Zárata.

⁷⁰ Colofón de Zaragoza: Fondos de la Fundación Max Aub: Sig. 474.6. Colofón de Madrid: Biblioteca de la Universidad de Sevilla: [A 250/188\(03\)](#).

⁷¹ Colofón de Zaragoza: Biblioteca Universitaria de Friburgo: [E 1032,n-1](#); Biblioteca Nacional de España: T/55282/31, T/15006/2, T/15006/17, T/2139. Colofón de Madrid: T/15008/19.

⁷² Sin colofón: Biblioteca Universitaria de Friburgo: [E 1032,n-1](#). Colofón de Madrid: Universidad de Sevilla: [A 250/157\(12\)](#).

⁷³ Sin colofón: Manos privadas; Biblioteca Nacional de España: T/766. Colofón de Madrid: [T/15008/13](#), T/15015/21, T/21473, T/55208, U/11176.

⁷⁴ Sin colofón: Biblioteca Nacional de Madrid: R/3587, R/23081; Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 250/092(01). Colofón de Madrid: [T/12794](#), T/14808/7, T/15052(6), T/55352/21; Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 250/154(08)

⁷⁵ Sin colofón: Biblioteca del MuVIM: T-073/045. Colofón de Madrid: Biblioteca Nacional de España: [T/12682](#), T/15019/18, T/55349/12; Biblioteca de la Universidad de Sevilla: A 250/150(05).

promesas, de Ruiz de Alarcón, estas últimas de formato distinto, pero en cuyo colofón se indica que están impresas en Madrid con las licencias necesarias, «A costa de Doña Theresa de Guzmán» y la consiguiente publicitación de la Lonja de Comedias. Este volumen facticio posee una encuadernación del siglo XVIII, encontrándose en su inicio una xilografía de Felipe II, prueba todo ello de su carácter de lujo, elaborado muy probablemente con ejemplares salidos de la Lonja de Comedias, en una época cercana su publicación.⁷⁶ El motivo de esta afirmación se basa en la existencia de un *índice*, conservado en la BNE ([VE/561/49](#)), de 1782 de comedias sueltas distribuidas en dicho establecimiento que indica la cantidad existente de ejemplares en el momento de su elaboración, existiendo varios ejemplares tanto de los textos que forman el volumen, como de los del listado antes referido.

Continuando con el análisis de la serie publicada en Zaragoza, podemos observar un patrón en sus impresos, que carecen de colofón hasta que comienza a aparecer la localización de la imprenta entre los volúmenes 13 —de una obra desconocida— y 14; a partir de nuestra *Boba discreta*, comienza a aparecer una doble emisión, con el colofón de la Lonja de Comedias, muy probablemente por la intervención de Teresa de Guzmán, como veremos a continuación. Posteriormente, la imprenta vuelve a eliminar su propio colofón a partir de la publicación de *El dueño de las estrellas*, aunque continúa con la doble emisión y, en cambio, sí se indica en el colofón el nombre del establecimiento madrileño.

Existe otro expediente de licencia de reimpresión de varias comedias a nombre de Teresa de Guzmán, en el Archivo Histórico Nacional (Consejos, 50631, Exp. 51). En este caso la fecha es del 10 de enero de 1735 y se solicita para las comedias, incluidas en la serie zaragozana, de *La amistad castigada*, *El dueño de las estrellas* y *La manzanilla (sic) de Melilla*, junto a otras como son *Los empeños de un engaño*, *La verdad sospechosa*, *El anticristo*, *El tejedor de Segovia: Primera y segunda parte*, *Los pechos privilegiados*, *La prueba de las promesas*, *La crueldad por el honor* y *El examen de los maridos*. El resto de comedias, no pertenecientes a la serie, parece que fueron publicadas a través de otras imprentas diferentes de dentro y fuera de Madrid, como señala Ulla Lorenzo (2018), lo

⁷⁶ Actualmente este volumen parece encontrarse en manos privadas. Fue objeto de subasta a través del portal *cataviki.es* el día 1 de marzo de 2019, pero aún es posible ver fotografías de su contenido en la propia página bajo el título [Comedias Famosas - 1734](#), donde aparecen los inicios y finales de cada obra. El ejemplar puede ser localizado y comprado actualmente en el establecimiento madrileño [Delirium Books](#). Consultado el 22 de abril de 2020.

que es indicativo de la existencia de un mercado nacional de libros que se consolidó a mediados del siglo XVIII donde, según François López (2003: 343), la relación comercial entre los productores y los centros de distribución no se circunscribe a una sola ciudad sino que, más bien, se articula entre las grandes ciudades del país e, incluso, las traspasa. Volviendo nuevamente al expediente de 1735 de Guzmán y comparándolo con el de 1737, resulta curioso que, precisamente, las comedias para las que se solicitó primero licencia acabaran ocupando los números 21, 22 y 23 de la serie zaragozana, mientras que las que se tramitaron dos años después sean los 16 y 18 de la misma colección, además de haberse producido su tasación junto a la de los números 24 y 25. Es posible que el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid pueda arrojar algo de luz sobre el suceso, puesto que hay constancia documental de la relación de Teresa de Guzmán con un impresor de Zaragoza, pudiendo ser el propietario del establecimiento de la Plaza del Carbón:

Algunos documentos encontré en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid relativos a esa mujer. El más sorprendente es un acta por el que reclama varios centenares de comedias sueltas que no le entregó un impresor desaprensivo de zaragoza. no pudo firmar Teresa Guzmán el documento porque la librera, editora de tantos textos famosos de los mejores ingenios de España, era totalmente analfabeta.⁷⁷

No ha sido posible localizar dichos expedientes referidos por López, pero, a tenor de lo anteriormente expuesto, es probable que se hubiese producido algún problema de producción de las comedias en las que Teresa de Guzmán había realizado una inversión, económica o material, debido al incumplimiento por parte del impresor y el caso acabó siendo llevado a juicio en Madrid; pero parece ser que se acabó resolviendo de una forma no muy traumática, ya que al final dichas comedias se imprimieron todas ellas con colofón de la Lonja de Comedias.

Es necesario recordar que Teresa de Guzmán fue pionera en la publicitación en prensa, como bien indica Germán Vega (2000: 204), puesto que además aparecen anuncios en *La gaceta de Madrid*, el precedente del actual B.O.E., pertenecientes a la Lonja de Comedias, donde se refieren algunos títulos que aparecían en el expediente de 1735 como *El examen de los maridos* (28/06/1735), *La prueba de las promesas* (01/11/1735) o *Los pechos privilegiados* (15/11/1735) pero no así los coeditados de la serie zaragozana, de esta solo existirían en el mismo periódico los títulos de las licencias de 1737, cuya tasación se

⁷⁷ López, 1988. 247.

produjo antes de Navidad, y serían *El marido bien ahorcado (Reyna Juana)* (07/01/1738), *La boba discreta (La dama boba)* (28/01/1738) y *La dama melindrosa* (04/02/1738). No es esta la única publicación periódica donde aparece el anuncio de venta de la obra que tratamos, junto a las otras dos. En el quinto tomo del *Diario de los literatos de España* de 1739, que trata sobre los eventos acontecidos en enero, febrero y marzo de 1738, aparece anunciada la publicación de estas tres mismas comedias. Debe ponerse de manifiesto en este análisis que este negocio libresco es el primero promocionado y publicitado a través de la prensa escrita en España.

La procedencia del texto de *La dama boba* en estos tipos de formato ha sido analizado por Marco Presotto en su edición crítica digital (2015). Según el investigador, ambos derivan indudablemente de la *editio princeps* de la *Novena parte*, reproduciendo el texto con una alta fidelidad, aunque destaca algunos errores separativos existentes entre la edición titulada homónimamente a la original y la de *La boba discreta*, en cualquiera de sus emisiones. En la colación, además, se detectan algunas pequeñas enmiendas acertadas, en distintos versos de cada edición. En el caso de esta última, Ulla Lorenzo (2016: 236-237) considera que es muy probable su procedencia al tomar como base la *parte IX*, debido a la existencia de una solicitud de licencia de reimpresión del 13 de agosto de 1735, por parte de Teresa de Guzmán, de «dos libros de comedias de Félix Lope de Vega y Carpio»⁷⁸, que no se llevó a término, pero que contiene las tres obras para las que se solicitó licencia en el expediente de 1737.

Con la base de lo estudiado hasta ahora, es posible considerar que estos característicos impresos acabaron por convertirse en el medio principal de transmisión de las comedias auriseculares, ya que los escenarios fueron copados muy principalmente por nuevos espectáculos, como es lógico. De esta forma, se produjo un cambio en la apreciación del teatro de Lope de Vega con otros autores como Calderón o Rojas Zorrilla la historia fue distinta por el público del XVIII, que lo identifica y valora como un bien pasado y estimado pero reconvertido en un producto de lectura (ya sea oral y en público, o íntima y privada) que alcanzó, a través de este soporte, al mayor número de receptores posibles hasta la fecha, debido a la gran cantidad de ejemplares existentes y a que, como en latín se afirma, *verba volant, scripta manent*, permitiendo su difusión a lo largo de los años,

⁷⁸ A.H.N. Consejos, 50631. Exp. 6.

llegando incluso a las bibliotecas de intelectuales de siglos posteriores, siendo este el caso sucedido con *La dama boba*. No se debe olvidar tampoco la importancia que debió de tener la prensa, fuera la dirigida a letrados e iletrados, como en el caso de la *Gaceta*, o la orientada a los doctos, como el *Diario de literatos*, donde aparecieron los primeros anuncios publicados para la venta esta comedia orientados a un gran público.

6.8. Una copia en una colección Real. El manuscrito de Parma

Como se ha expuesto anteriormente, el uso de los manuscritos y su labor de difusión textual no desaparece con la consolidación de la imprenta, tampoco en el siglo XVIII. La posesión de «obras de mano» queda vinculada al *habitus* aristocrático, como muestra de distinción (Bouza, 2001: 53-56), y ese tipo de coleccionismo perdurará durante los periodos venideros. *La dama boba* es también un claro ejemplo de ello, puesto que existe una copia de mano del texto elaborada en el siglo XVIII, encuadrada junto con otras obras en un volumen facticio que se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma con la signatura CC.*V.28032/XXXV. La colección a la que pertenece fue estudiada por Antonio Restori (1891) a finales del siglo XIX, quien dirigió su análisis a Menéndez Pelayo a propósito de la decisión de publicación de las obras de Lope de Vega por la Real Academia Española.

La localización de este grupo de obras debe situarse en el contexto del traslado de Felipe, hijo del rey Felipe V, al ducado de Parma tras la paz de Aquisgrán de 1748, concretamente el 9 de mayo de 1749, momento en el que nace la Casa Borbón-Parma. Según María Teresa Cacho (2009: XII), en un gran estudio sobre los manuscritos hispánicos que se hallan en las bibliotecas de Parma y Bolonia, el primer ministro Du Tillot, que vino con el infante en su séquito franco-hispánico, dejó escrito que su señor trajo consigo desde España el gusto por el teatro. No obstante, sus gustos eran más afrancesados, pues su padre nació en la corte francesa y su esposa, Luisa Isabel, era hija del rey Luis XV. A Felipe le sucede en 1765 su hijo Fernando, que la autora describe como más hispanófilo, en lo que también tuvo que ver su esposa María Amalia, hija de María Teresa de Austria, que se opuso a Du Tillot, que durante su gobierno implantó los gustos y las influencias de la corte francesa, hasta conseguir la deposición de este; el nuevo duque además continuó cultivando su sensibilidad por el teatro, llegando a escribir una obra y a actuar en

otras. La conjunción de gustos de estos Borbones permite que se lleven consigo, muy representativamente, una gran colección de obras hispánicas en manuscritos e impresos, que contiene más de cuatrocientas obras de Lope de Vega, de las que 124 son de escritura *ad vivum*. Cacho, además, añade un dato cronológico extraído de las investigaciones de Paula Miazzi: asegura que la investigadora encontró un documento en el que se indica que en 1770 llegaron de Alicante unas cajas de 1707 libras (774,28 kg. aprox) que contenían libros dirigidos a la Real Biblioteca de Parma, por lo que consideraba que en ese envío estaban las obras teatrales, ya encuadernadas, siendo en el lugar de destino donde se añadió un lomo de piel con ornamentos dorados. No obstante, Restori señala que la mayoría de estas copias manuscritas fueron realizadas entre finales de siglo XVII e inicios del XVIII para «riparare alla rarità, che cominciava allora a sentirsi, delle vecchie edizioni, mal supplite dalle difettose *sueeltas*[...]» (Restori, 1891: 16); añade, además, que se pueden distinguir dos escrituras: una en tinta rojiza, pequeña, nítida y elegante, la otra, de trazo más alto y grueso, también clara pero menos «elegante», que hace uso de tinta negra y que considera posterior en el tiempo.

El volumen facticio que contiene *La dama boba* está encuadernado a la holandesa con pergamino en las cubiertas y el lomo cubierto de piel, en este se encuentra escrito con letras doradas «COMED / DE LOP / TOM. 35», justo encima del título se halla dispuesta en dorado una flor de lis, y debajo de él motivos de dos granadas en dorado separadas por cenefas florales, todo ello dispuesto verticalmente. Su tamaño es de cuarto, con unas dimensiones de 21,5 x 16 cm. y contiene 286 hojas sin foliación, aunque pueden observarse restos de signaturas de cuaderno en la parte superior de la parte interna de las hojas correspondientes que se han perdido, en parte, debido a los procesos de guillotinado y cosido para la encuadernación. Incluye cuatro comedias además de la ya mencionada, escritas por tres manos distintas. La obra analizada ocupa el tercer puesto y dispone de 52 hojas en total, dando comienzo en el folio 115 recto con el aviso del primer acto «*La dama boba / 1ª*». El siguiente folio recto da comienzo con el título, semejante al de la *Novena parte* «*Comedia famosa de la / dama boba de Lope de Vega / Carpio*», para continuar con el reparto de personajes a dos columnas, de forma que imita a esas primeras ediciones impresas, y cuyo texto deriva, como bien se afirma en la edición crítica de Bolonia, del editado en Madrid. Seguidamente, da comienzo el texto de la obra, cuyas acotaciones se encuentran dispuestas en cajas, dentro del cuerpo de escritura. Los actos finalizan con la aclaración «*Finis* [rubricado]» y saltan páginas en blanco hasta iniciarse en el siguiente

folio recto, de forma que queda limpia a la vista la página derecha y se indica el cambio de acto con unos escuetos títulos «*La dama boba / 2ª.*» y «*La dama boba / 3ª.*»; en el siguiente folio recto comienzan los actos⁷⁹. Tanto en el caso de los títulos como al inicio de cada acto, las páginas van precedidas con una invocación monogramática en forma de cruz. La obra finaliza con un escueto «Fin [rubricado]».

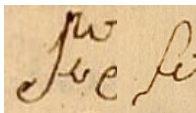
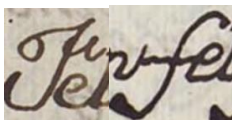
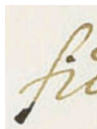
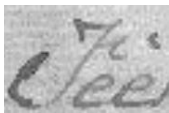
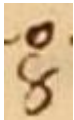
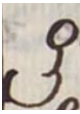



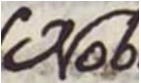
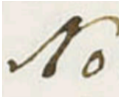
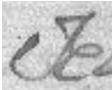



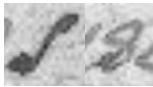
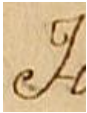
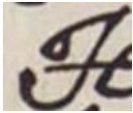


La escritura del copista, en tinta negra, es muy redondeada, de módulo ancho, sentada y limpia; sin alzados y caídos pronunciados, y con escasa ornamentación, aunque es irregular y rudimentaria en el *ductus*, sobre todo, en momentos en que se nota un trazo más acelerado e, incluso, en algunas páginas, más comprimido. Recuerda por su similitud a la del archivero del XIII duque de Sesa, Miguel Sanz de Pliegos, que realizó las copias de una colección de comedias de Lope de Vega en 1781 y que se encuentran alojados en la BNE ([MSS/14833](#) y [MSS/14835](#)), aunque en este caso la de Parma parece ser anterior. La escritura de la copia palatina, pese a ser distinta a la de Sanz de Pliegos, comparte algunas características en común, tales como la horizontalidad de las «s», o el trazado ornamental de algunas capitales como la «T» o, incluso, la «F». Esto se debe al aprendizaje de escritura por un método caligráfico similar y a la disciplina de los amanuenses, aunque su escasa ornamentación la aleja de los modelos caligráficos más extendidos.⁸⁰

Se han analizado varios documentos digitalizados a través del portal de archivos españoles [PARES](#), realizando una búsqueda general entre la primera y la segunda mitad del siglo XVIII para comprobar las similitudes escriturarias y es observable una tendencia entre los escribas profesionales que va de cierta cursividad al asentamiento y redondeamiento de los caracteres a mediados de siglo y, hacia las últimas décadas del periodo, una nueva inclinación con alzados y caídos más pronunciados, que serán característicos del siglo XIX. El vestigio más antiguo digitalizado que se ha encontrado con características similares en los trazos, a través de una búsqueda con la palabra «teatro», es el perteneciente al primer documento, firmado por Fernando Triviño, un [expediente](#), realizado en 1742, sobre licencia y permiso de viaje a México de José de Cárdenas, mayordomo del Hospital Real de los indios de la ciudad de México, con una compañía de músicos y comediantes

⁷⁹ Se especifica que son actos y no jornadas, como indicarían las abreviaturas 1ª, 2ª y 3ª de las páginas de título, porque así aparece extendido en el encabezamiento de cada uno de ellos en el manuscrito parmesano.

⁸⁰ Para una mayor profundización sobre este asunto véase Gimeno (1995; 1997).

para mantener el Teatro de México.⁸¹ Una de las características que comparte este escrito con el manuscrito de Parma, además del redondeamiento de las letras, es el trazado de caracteres específicos como la «g» o la «N». En cambio, en dicho documento todavía no se hace uso de la «s» en disposición horizontal, que es más común en documentos a partir de finales de la década de los sesenta, siendo más similar a las utilizadas por el otro gran copista de Lope, Ignacio de Gálvez, cuyos manuscritos se encuentran también en la BNE ([MSS/22422](#); [MSS/22423](#) y [MSS/22424](#)), aunque en este caso con una ejecución más cursiva. A continuación, se ofrecen unas muestras de algunos de los caracteres más representativos para la comparación entre las manos citadas:

Letra	Parma	Sanz de Pliegos (1781)	Gálvez (1762)	Escr. Fernando Triviño (1742)
F				
g				
N				
s				
T				

Anecdóticamente, todas estas escrituras sufren del mal que expone el autor Francisco Javier de Santiago Palomares en su Prólogo del *Arte nueva de escribir* de 1776 ([BNE 1/4906](#)), que es la carencia de ligaduras en todos los caracteres de una palabra entre los profesionales, debido a la falta de un método unificado en los estudios elementales. Hace hincapié en su corrección a través de la recuperación del método de Pedro Díaz Morante,

⁸¹ Archivo General de Indias. *Contratación*, 5486. N.3. R.15

publicado en 1624, y propone unas láminas de trabajo para trabajar en los ligados de las letras.

No es posible, por tanto, precisar, mediante la escritura, la cronología de composición del manuscrito más allá de mediados del siglo XVIII. Aun así, esto no desmonta la hipótesis de Cacho y Miazzi del viaje de los manuscritos en 1770, pudiéndose relacionar este hecho con la llegada de Fernando a Parma, cinco años antes del envío referenciado y cuya copia podía haberse realizado décadas antes. Sí parece que la datación propuesta por Restori no cuadra con los periodos de uso de dicho modo de escribir, no siendo posible su composición entre finales del XVII e inicios del XVIII, sino solamente entrado el siglo XVIII.

Con este texto *ad vivum* se concluye la primera fase de la vida de *La dama boba*, desde la composición del manuscrito autógrafo, objeto destinado inicialmente a los profesionales de la escena, con el objetivo de su traslado a las tablas como nuevo soporte, que permite llegar a un público amplio, hasta este último, elaborado para el coleccionismo más representativo del *habitus* nobiliario propio del ámbito privado. Desde sus inicios, pronto mutó el formato para adaptarse a las prensas e inició una tradición textual «nueva», durante dos siglos, en los que la obra desapareció de los escenarios, pero que casi con cada generación hacía una nueva reaparición, gracias a impresos nuevos, cada vez más adaptados al público objetivo, que, a su vez, evolucionaba, provocando una reciprocidad simbiótica de cambio y adaptación entre receptor-formato. Es de este modo cómo el teatro del Siglo de Oro y *La dama boba*, superaron la crisis que supuso el siglo XVIII hasta llegar a la revalorización que tuvo lugar en el XIX, en el que, como veremos, tienen un papel clave los manuscritos y la adaptación de la obra a los gustos del gran público del periodo neoclasicista, pero que pervive y se desarrolla principalmente durante el Romanticismo. Desde entonces, la asiduidad de publicaciones, puestas en escenas e, incluso, con la llegada de la era tecnológica, las modificaciones de formato serán prácticamente continuas.

No obstante, llama la atención que no se encuentre ningún ejemplo, a tenor del catálogo elaborado por Santiago Cortés Hernández (2008), de relación o pasillo de comedias de *La dama boba*. La relación de comedias fue un género editorial que implicaba la selección de fragmentos que se publicaban en formato de pliego suelto para deleite de los aficionados al teatro e incluso para su representación (Fidalgo, 2020). Efectivamente, es posible

que, si no hay ninguna relación de comedias de *La dama boba* fuera precisamente porque en el periodo de apogeo de este formato editorial, la relación de comedias —entre 1675-1825, según su más importante investigador Santiago Cortés Hernández— la obra tuvo poca relevancia en las tablas. Con todo, habrá que estar atentos sin descartar que pudiera aparecer algún ejemplo de este interesante formato editorial.

7. El siglo XIX: la refundición y la vuelta a las tablas

En el capítulo precedente hemos podido observar cómo la presencia de *La dama boba* es aparentemente inexistente a lo largo del siglo XVIII en los escenarios, al menos según la escasez de datos documentales, y que su pervivencia se produjo gracias a ediciones sueltas con unas características más económicas y populares en cuanto a formato se refiere. Habrá que esperar hasta la entrada en el siglo XIX, con el enardecimiento de los sentimientos patrióticos, acrecentados, a su vez, por la Guerra de la Independencia, acaecida entre 1808 y 1814, para que se reproduzca una nueva puesta en valor del teatro de Lope de Vega.

Precisamente fue un intelectual patriótico imbuido de ideas liberales conocido como Dionisio Solís el que recuperó la obra del olvido junto a más de una veintena de comedias del Siglo de Oro, elaborando una serie de refundiciones ideadas para la recepción entre el público de su periodo y que fueron clave para su éxito en las tablas. Como se verá a continuación, su figura y su trabajo con las obras de Lope han sido estudiadas por el investigador Juan Carlos de Miguel y Canuto (1993 y 1996).

La información biográfica de este escritor y refundidor la debemos sobre todo a Juan Eugenio Hartzenbusch, sobre el que volveremos a tratar cuando analicemos su edición impresa de *La dama boba* elaborada a mediados de dicho siglo; y es que el autor escribió un artículo titulado «Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís» que fue publicado en mayo de 1839 en la *Revista de Madrid* (pp. [488-507](#)).

Dionisio Villanueva y Ochoa, conocido como Solís posteriormente, nació en Córdoba en el año 1774. Se formó en música y en Sevilla estudió latinidad, retórica y poética, aunque, al proceder de una familia humilde, se vio obligado a trabajar como violinista. Hartzenbusch alabó su capacidad autodidacta, habiendo aprendido de esta forma francés, italiano, inglés, griego, lógica, metafísica, ética, geografía, historia, legislación y economía política, resaltando, además, su precocidad en el aprendizaje. En 1799 deja el trabajo de músico y se traslada a Madrid, donde trabajó como apuntador en el Teatro de la Cruz. Es a partir de entonces cuando comienza su faceta de dramaturgo, traductor y refundidor, siendo esta última la que más nos interesa para este estudio, ejercida principalmente entre la segunda y tercera década del siglo XIX. No obstante, su orientación política expuesta

anteriormente le costó al escritor algunas desgracias; en 1808 se alistó como granadero en el segundo batallón de voluntarios de Madrid; tras la batalla de Uclés, en 1809, acabó prisionero y enfermo hasta que, por intercesión de su mujer, la actriz María Ribera, pudo ser liberado. De fuertes creencias liberales, acompañó a Cádiz al gobierno constitucionalista de Riego en 1823, por lo que fue encerrado en Segovia, ya en la Década Ominosa que sucedió a la llegada de los «Cien Mil Hijos de San Luis». Su afiliación le costó que la censura absolutista de Fernando VII actuara de forma incisiva contra toda su obra, impidiendo en gran manera que sus trabajos salieran a la luz durante todo el periodo, hasta que finalmente falleció en Madrid en 1834.⁸²

Sobre las refundiciones y concretamente, sobre las de Solís, dice Hartzbusch (1839: 494) que es «trabajo, difícil, aunque de ningún lucimiento, para el cual tenía una habilidad en la que nadie le ha excedido. [...] Refundición hubo en que ingirió Solís más de mil versos, no dejando de la obra original sino el título y alguna escena». Como ya se ha dicho, Miguel y Canuto (1993 y 1996) se dedicó al estudio de las reescrituras de los textos de Lope por parte de este escritor y llama la atención sobre lo poco trabajado que está el campo de este tipo de adaptaciones dramáticas que han sido relegadas por la crítica al no ser entendidas como textos íntegros. Sin embargo, el autor destaca el enorme valor sociológico de estas versiones para las puestas en escena españolas desde finales del XVIII hasta bien entrado el siglo XIX. En su análisis de las refundiciones lopescas de Miguel (1996: 271) señala, independientemente del nivel de complacencia estética del lector-espectador actual, el rigor y la disciplina del trabajo de Solís, que toma como base unos fundamentos estéticos y estructurales concretos, muy propios de su tiempo, donde no queda lugar para la arbitrariedad.

La adaptación a los gustos del Neoclasicismo, estilo demandado por el gran público en ese periodo entre siglos, es la impronta que dejó Dionisio Solís en sus refundiciones que, como afirma de Miguel (1993: 11), son ejemplo de una «mediación cultural». Para comprender esto en su complejidad, debemos acercarnos a la «teoría de la recepción» y a la «estética de la recepción», así como a la «fusión de horizontes», a los que hacíamos referencia al comienzo del capítulo precedente. De Miguel se aproxima a estos preceptos a través del hispanista norteamericano Charles Ganelin (1994), puesto que también se

⁸² Para un acercamiento a su trabajo dramático más completo véase Gies (1991).

dedicó al estudio de las refundiciones decimonónicas, a las que considera «dentro de la tradición de la historia literaria como manifestaciones de la estética de un momento sobreimpuestas a la estética de otro periodo» (p. 13). De las más de veinte comedias auri-seculares que refunde Solís, seis pertenecen a Lope, entre las que se encuentra, evidentemente, *La dama boba*, si bien con un nuevo título: *Buen maestro es amor o la niña boba*, cuya segunda parte nos remonta al error de encabezamiento existente en el folio 257 verso de la *editio princeps* madrileña.

7.1. Los manuscritos

Por el devenir histórico, existen pocos impresos pertenecientes a Dionisio Solís y *Buen maestro es amor* no es uno de ellos; no obstante, los vestigios de la tradición textual se han mantenido mediante el formato de manuscritos teatrales que fueron utilizados para su representación escénica. Concretamente se han conservado tres: dos se encuentran en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Tea 1-182-15, A; Tea 1-182-15, B) y otro en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (Manuscrito, 220). Existe, también, un testimonio adicional preservado en el Institut del Teatre (Sedó, 61176), un autógrafo del refundidor granadino José Fernández Guerra, coetáneo de Solís, que, aunque se le atribuye la composición del mismo, incluye un texto similar al del resto de manuscritos en el que el título es *Buen maestro es amor o la niña tonta*.

7.1.1. Manuscrito BH-A

Este ejemplar se halla, como ya se ha dicho, en la BHM donde ingresó en el año 1898 procedente de los fondos del Teatro Español, el antiguo teatro del Príncipe, cuya gestión desde 1895 estuvo a cargo de Ramón Guerrero y de su hija, la actriz María Guerrero. Tiene unas dimensiones de 21 x 15 cm. y está compuesto por un total de 97 hojas de papel foliadas independientemente en cada acto (32 f.; 27 f.; 33 f.), sin encuadernación. Cada uno de los tres actos está escrito por una mano distinta, aunque la del primero y la del tercero resultan similares, todas ellas propias de mediados del siglo XIX. La diversidad de las manos y la foliación independiente llevan a pensar que o se trata de composición colectiva o de un facticio. En la portada, visiblemente deteriorada, aparece el título de la

obra en la parte superior: «Buen maestro es amor, / ó La niña boba.»; en la parte inferior se indica: «Comedia en tres actos / 1847 [rubricado] / Acto 1º.», al lado de esta primera línea aparece escrito «A. Ortiz» y encima del nombre con la misma letra, «1^{er} Ap^{te}». Así mismo, incluye varias firmas: la más antigua es «L.º. 4.º. B.», a continuación, aparece una tachada pero visible «364-2», finalmente dos con la firma actual (Tea 1-182-15), una en color rojo justo en el centro y otra a lápiz en la parte superior izquierda que añade la letra «A» al final.

En el reverso de la portadilla, el encabezamiento ha desaparecido casi en su totalidad exceptuando una fecha que indica el año 18[5]0, aunque el deterioro del papel afecta a esta cifra en su tercer dígito y eso ha permitido algunas especulaciones. Según Miguel y Canuto (1993: 571), la fecha sería 1860 y plantea la posibilidad de que sea 1880, no obstante, haciendo una comparativa con los números de la foliación del libreto, es mucho más parecido el trazo del tercer dígito de la fecha al 5, situando la fecha en 1850. La página incluye el reparto actoral por completo, gracias al cual Gema Cienfuegos (2016a: 238-239), muy acertadamente, lo aproxima al elenco del teatro del Príncipe de 1849, aunque, como veremos más adelante, en ese año se denominará oficialmente como Teatro Español; la composición de este conjunto aparece anunciada en la prensa para las puestas en escena de los días [27 de mayo de 1849](#), [18 de septiembre de 1849](#) y [26 de abril de 1850](#) (*Diario oficial de avisos de Madrid*); solamente en este último periódico el actor Eduardo Sotomayor aparece como Soto, igual que figura en el manuscrito. La mano que asigna a los actores y actrices parece ser la misma que la del primer acto. A continuación, comienza la dirección de la primera escena, aunque la rotura del papel solo deja leer completa la primera línea.

El contenido del texto está lleno de correcciones escénicas y expurgos que indican las anotaciones típicas de «sí» y «no»; además, se incluye un reparto adicional a lápiz sobre cada escena indicando el nombre de los actores que participan en ella, que Cienfuegos (2016a: 238), a pesar de atribuirlo al manuscrito *BH-B*, lo data cercano a 1890, una fecha, quizá, algo tardía, pero no carente de justificación al atribuirla a la compañía de Ricardo Calvo y Donato Jiménez. Haciendo un estudio de las empresas teatrales del siglo XIX parece que, si bien no corresponde directamente al elenco de una representación concreta o a una de las formaciones que actuaron en Madrid, por proximidad puede pertenecer a una asignación hecha cerca de 1877 o 1878 para una posible compañía bajo la dirección

de Rafael Calvo que actuara por entonces. La justificación de esta datación se basa en la composición de las compañías de este primer actor que vienen recogidas para este periodo en Sepúlveda (1888) y Fernández (1903). El reparto más próximo es el correspondiente a la formación que presentó Rafael Calvo en el Teatro Cervantes de Málaga entre 1877 y 1878, cuando entraron en la compañía las hermanas González Calderón y Donato Jiménez (Fernández, 1903: 96-97). Es clave el nombre de José París, actor que no aparece registrado en otras compañías que actuaban en Madrid y que trabajó con Rafael Calvo en el Cervantes en las temporadas que van desde la Pascua de 1876, en la que también participó Matilde Díez, hasta 1878 (Fernández, 1903: 77, 86, 96). Aunque en ese elenco no aparece Alisedo, sí que lo hace en la temporada que acabó en 1877, lo que demuestra un vínculo laboral anterior. Esta compañía compuesta estacionalmente bajo la dirección de Calvo estaba conformada por integrantes de las empresas de los teatros Español y Apolo de Madrid y Alisedo pertenecía a la primera en este momento. En la temporada iniciada en 1878, hubo un cambio en la compañía del Español, siendo la formación de Calvo la que empezaría a trabajar en su escenario. No es extraño, por tanto, pensar que hubo un primer intento de fusión entre los integrantes de ambas empresas, los que venían de Málaga y los que estaban en el Español previamente. Además, la producción de la obra coincide con la efeméride del nacimiento de Lope de Vega y para conmemorarlo se programó la puesta en escena de *La niña boba* en el Español, que se retrasó hasta el 3 de diciembre (*Diario oficial de avisos*, [03-12-1878. 1](#)). Es probable que este manuscrito, que pertenecía a los fondos de ese teatro, se utilizara en ese momento para hacer el nuevo reparto de la obra por la compañía, puesto que solamente se marcan entradas de personaje, sin ninguna anotación escénica más, pero que finalmente no se cerraran todos los contratos que finalmente la compusieron. Otra hipótesis es que para un evento como el natalicio del Fénix se contara en el Español con la participación de actores que pertenecían a otras compañías afines. Algo muy significativo es que, según la prensa, en una función anterior Elisa Mendoza Tenorio leyó unos versos con los que se concluía la obra pidiendo «aplausos a Lope de Vega, perdón a nuestros errores» (*La Época*, [15-09-1873. 2](#)), y estos no aparecen en este manuscrito, pero sí en el *BH-B*, lo que indica que, por un lado, es probable que este manuscrito no fuera utilizado por los actores para aprendizaje de la dicha función, reforzando, por un lado, la hipótesis de que solo es una clasificación de escenas por parte del director y, por otro, que, en el caso de haberse utilizado, no lo fue por la actriz protagonista.

En la siguiente tabla se presentan los nombres de los repartos que contiene el manuscrito; el segundo elenco se ha rellenado con probables nombres de actrices y actores relacionados con la compañía cerca de esos años:

Personaje	Reparto 1850	Reparto 1877-78 ca.
Clara	Matilde [Díez]	Elisa [Mendoza Tenorio]
Inés	[María] Córdoba	Luisa [González Calderón]
Blasa	[Mariana] Chafino	[Fabiana/Pilar] García
Celia	[Micaela] Durán	J[ulia González] Calderón
Laurencio	[Julián] Romea	Ricardo [Calvo]
Don Juan	[José] Díez	[Enrique] Sánchez
Don Manuel	[José] Calvo	Donato Jiménez
Eduardo	[Manuel] Soto[mayor]	[Mariano] Jiménez
Leoncio	[Jorge] Pardiñas	[José Rodríguez] París
Pedro	[Juan] Torroba	[José] Alisedo
Bernardo	[Calixto] Boldún	Fernando [Calvo]
Un maestro	[Vicente] Caltañazor	José [Calvo/Capilla/Escay]

7.1.2. Manuscrito BH-B

Este manuscrito incompleto —preservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid con la signatura Tea 1-182-15, B— aunque en buen estado de conservación, y de mediados del siglo XIX, posee solamente los dos últimos actos, elaborados ambos por la misma mano y está compuesto por un total de 68 hojas foliadas independientemente en cada uno de ellos (38 f.; 30 f.). En la portadilla aparece indicado en el encabezamiento «Acto 2º» y, a mitad de página, el título de la obra «Buen maestro / es amor / ó / La Niña Boba.». Una anotación a lápiz, en la parte superior derecha, escribe «Procedencia desconocida / 19-10-94» y a continuación el número «20», lo que parece producto de un trabajo de investigación —probablemente de 1994—, aunque el catálogo de la biblioteca indica su ingreso con los fondos de los teatros Cruz y Príncipe en 1898; además, se indica, también

a lápiz, la signatura. A la izquierda de la numeración del acto aparece el nombre de José Corte y después del título de la obra indica Teatro de Cervantes, justo debajo de esto se encuentra escrito a lápiz el nombre de José Pineda.

En el interior no se indica reparto, pese a la confusión de Cienfuegos (2016a: 238) que atribuye por error el elenco de la compañía de Rafael Calvo, inserto en el guion del ejemplar anterior. Sí que hay, en cambio, atajos en el texto para su representación y alguna indicación escénica posterior. Es curioso cómo en el texto del primer acto aparecen encabezadas las primeras secuencias de personajes con la palabra «escena» que, en los primeros casos, se numera para luego desaparecer y marcar solamente las entradas y salidas.

7.1.3. *Manuscrito MP*

El manuscrito que se halla en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander bajo la signatura M-420 está compuesto en realidad de tres cuadernos, uno por cada acto, en formato 4º, con unas medidas de 22 x16 cm. Los dos primeros se componen de 66 páginas y el tercero de 64. La numeración de los folios del ejemplar está invertida, comenzando su cómputo por el último cuaderno y acabando por el primero, lo que indica un agrupamiento previo en orden contrario.

Cada uno de los dos primeros actos está escrito por una mano diferente y el tercero, a su vez, por dos distintas; todos ellos presentan errores de copia, con correcciones superpuestas encima de tachaduras o con reclamos y adiciones verticales en los márgenes de páginas, así como con fragmentos de texto marcados que, por ejemplo, no aparecen en *BH-A*, por lo que parece que marquen un texto expurgado o, bien, que se señalen para ser eliminados, puesto que no se halla ninguna anotación escénica más.

En la portada del primer acto aparece en la parte superior derecha la inscripción «Empresa», justo a su izquierda, escrito en color verde y centrado en la página, figura «220», número con el que se catalogaba el manuscrito tal y como aparece en el índice de Artigas y Sánchez (1957: 342-343). En la parte central de la portada hallamos el título: «Buen Maestro es amor / ó / La Niña Boba / Acto. 1.º [rubricado]».

Como característica de este manuscrito destaca que todas las expresiones latinas que se utilizan en la obra aparecen subrayadas. Por otra parte, el tercer acto es el único que incluye la numeración de escenas, aunque parcialmente, puesto que solo se contabiliza hasta la sexta, tras la que se produce un cambio de copista, y a partir de entonces se señalan simplemente las salidas y entradas de personaje; aunque la primera mano vuelve a retomar la copia en el folio numerado como 25, continúa ya sin el cómputo de escenas.

Queda decir que el manuscrito perteneció a los fondos del propio Menéndez Pelayo, aunque se desconoce dónde lo consiguió. Esto parece contradecir la sospecha de Cienfuegos Antelo (2016a: 237) en la que aventura un desconocimiento de la versión de Solís por parte del erudito, aunque sí podría aceptarse su consideración respecto al poco apego de Menéndez hacia el texto de Lope.

7.1.4. Manuscrito II

Este ejemplar manuscrito está conservado en la Biblioteca del Institut del Teatre con la signatura [61176](#) de la colección Artur Sedó. Gracias a la información provista desde la propia institución, sabemos que la obra forma parte de un volumen facticio en el que la comedia se encuentra junto a otras once obras de Lope de Vega que van desde la signatura 61166 hasta la 61177; en este, solamente la primera, correspondiente a *El caballero del milagro*, y la estudiada son ediciones con escritura *ad vivum*. El título que se le da es *Buen maestro es amor o la niña tonta*, nombre con el que la comedia fue previamente anunciada al estreno en 1827 y está compuesto por 23 hojas de 21,5 x 15 cm. escritas a dos columnas por ambas caras. No obstante, lo más curioso es que está catalogado como autógrafo del abogado y refundidor decimonónico de origen granadino José Fernández-Guerra, hermano del famoso editor de Francisco de Quevedo, Aureliano, y que fue coetáneo de Dionisio Solís, dato comprobado durante esta investigación. Existe un paralelismo entre los dos escritores con relación a la reescritura de *El ricohombre de Alcalá* de Agustín Moreto como explica Menéndez Pelayo (2008a: 273-374):

Casi simultáneamente refundieron *El ricohombre de Alcalá*, en el primer tercio de nuestro siglo, dos competentes humanistas y beneméritos aficionados a nuestra antigua poesía, el cordobés D. Dionisio Solís y el granadino D. José

Fernández-Guerra, padre y maestro de los ilustres académicos don Aureliano y D. Luis. La refundición de Solís se representó mucho, la de Fernández-Guerra no sé que llegase a las tablas. Una y otra permanecen inéditas. Poseo un manuscrito de la primera, con fecha de 1827. Más que refundición es una abreviación, aunque presenta distribuida en cinco actos la materia de los tres del original. Omite Solís la única escena fantástica que había dejado Moreto, y suprime también los chistes del gracioso. No he visto la refundición de Fernández-Guerra; pero a juzgar por otras suyas que andan impresas (*La dama duende*, *Cuántas veo, tantas quiero*, *Ir contra el viento*), y por el sistema que expone en los prólogos de ellas, creo que había de ser más radical que la de Solís en el sentido de la regularidad clásica.

Es destacable que el año en que data el manuscrito de *El ricohombre* coincida con el del estreno de *Buen maestro es amor* y que el nombre fuera el original. Además, Cotarelo (2010) también menciona la labor de ambos refundidores en la comedia de Moreto *El valiente justiciero* y se han podido encontrar más obras comunes como *El astrólogo fingido* y *La dama duende* de Calderón o *La segunda Celestina* de Agustín de Salazar.⁸³ Es irrefutable que existe un vínculo mayor, pero es complejo encontrar una relación sin estudiar todas las partes. En el caso de *Buen maestro* es evidente que se trata de una copia, pero es curioso que, incluso, recoge varias lecturas para algún fragmento, señalando el texto que parece provenir de un testimonio distinto al tomado como principal, como veremos posteriormente. Por otra parte, el ejemplar de *El astrólogo fingido*, cuya signatura es [60267](#), incluye al inicio un estudio pormenorizado de la refundición por escenas, de forma que analiza y se plantea correcciones, mientras que después el texto de la obra pertenece a otra mano; Ermanno Caldera (1983: 74-77) consideró que es la refundición de Solís y que Fernández-Guerra planteaba trabajar en otra reescritura sobre la de este. Ha de mencionarse también que algunas de las obras de autoría de Dionisio Solís que se encuentran en la Biblioteca del Institut del Teatre proceden del fondo Fernández-Guerra. De todas formas, con estos nexos no es posible formular una hipótesis válida, pues se necesita de un análisis más profundo sobre la colección para entender la naturaleza de la relación entre los refundidores.

Sobre la trayectoria del ejemplar, la biblioteca confirma que el fondo de Fernández-Guerra fue comprado por Joaquín Montaner y, posteriormente, vendido al industrial textil

⁸³ Estos títulos han sido extractados de Stoudemire (1940) para la parte de Dionisio Solís y del catálogo del fondo Fernández Guerra de la biblioteca del Institut del Teatre donde se hallan los manuscritos de las mencionadas obras.

catalán Artur Sedó. En 1968 finalmente la Diputación de Barcelona adquirió la biblioteca a la familia de Sedó y actualmente se halla preservado en la institución antes mencionada.

La compleja relación entre los manuscritos

No es sencillo poder establecer una relación entre todos los testimonios, ya que, en primer lugar, vemos que los dos manuscritos completos, *BH-A* y *MP*, presentan cada acto escrito, aparentemente, por una mano distinta y se hallan agrupados en un ejemplar colectivo o facticio, que pueden tener diferentes procedencias. Por otra parte, no existe datación de composición para ninguno de ellos y solo dos, *BH-A* y *BH-B*, parecen haber tenido uso en producción escénica.

Aunque *a priori* *IT* pueda parecer el más cercano a la fuente original, por recoger el primer título de la obra, no es posible confirmarlo. *MP* presenta un testimonio más completo, con variantes que el resto no recoge, mientras que *IT* llega a indicar dos lecturas en un mismo fragmento de su folio 238r. En este testimonio se separan dos versos contiguos que aparecen en 15r de *BH-A* y, en medio se inserta, señalado, un fragmento que aparece entre 76r-77r de *MP* —recordemos que *BH-B* no incluye el primer acto—. *BH-B* contiene lecturas que sólo comparte con *MP*, pero también recortes propios o el añadido de las décimas mencionadas al final de la obra, por lo que es posible que este sea el testimonio más reciente. No obstante, sería necesario realizar un cotejo exhaustivo para comprender el intrincado *stemma* que enlaza a estos manuscritos que escapa a los objetivos y posibilidades de esta investigación.

7.2. Principales diferencias en el texto respecto al de Lope

Lo primero que debemos tener en cuenta al analizar el texto de la refundición solisiana, es que Dionisio no tuvo acceso al manuscrito original de Lope, en manos del duque de Osuna en estos momentos, y que partió de una versión impresa para su reescritura. Esto se confirma con el cotejo de elementos refundidos que se mantienen como en las versiones impresas, tal y como apunta Juan Carlos de Miguel (1993: 506).

Personajes

El primer cambio, al margen del título, que llama la atención, es en el elenco, que reduce los dieciséis personajes que aparecen en los impresos a doce. Los papeles que desaparecen son: Miseno, el amigo de Octavio; Leandro, el estudiante que aparece en la posada; el maestro de danzar, y el misterioso «Lope», que puede hacer referencia a un criado de Octavio o, en su defecto, a un músico. Además, prácticamente todos los restantes varían su nombre a otros más comunes en el siglo XIX (Fig. 1). El ejemplo más destacable de ello es la transformación de Duardo a Eduardo junto a la cesión del nombre de Clara, la criada en el original, para Finea, adoptando la primera el de Blasa. Por último, es digno de mención que dos personajes pasen a llamarse don Juan (Liseo) e Inés (Nise), como habrían de llamarse más tarde los del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

Tabla 8. Tabla de conversión de nombre entre las dos obras

Vega	Solís
Liseo	Don Juan
Turín	Bernardo
Octavio	Manuel
Pedro	Pedro
Finea	Clara
Clara	Blasa
Nise	Inés
Celia	Celia
Laurencio	Laurencio
Duardo	Eduardo
Feniso	Leoncio
Rufino, maestro de escribir	Maestro

La refundición apenas varía el carácter de los personajes y la relación entre ellos, pero sí lo suficiente para que surjan nuevos perfiles. Sobre esto, Miguel y Canuto (1993: 520-

536) ya hizo un análisis detallado, sin embargo, se ha pretendido ofrecer aquí unas pinceladas para que el lector se haga una idea de los cambios producidos.

El caso más drástico es el que se produce en la docta Nise, que es reescrita completamente, convirtiendo a Inés en un papel más extremado e histriónico que contrasta abruptamente con la bobería de Clara; en su pedantería hace constante uso de expresiones en latín en sus intervenciones, convirtiéndose en una marisabidilla, en la encarnación de una «culto latiniparla» y se muestra con una personalidad envidiosa de su hermana desde la primera escena en la que aparece, puesto que no comprende cómo su padre promete a su hermana antes que a ella, a pesar de que en unos versos de la misma conversación explicita su poco interés hacia el matrimonio; se presenta como un personaje soberbio, altivo y temperamental, aunque profesa obediencia hacia su padre, en el cual busca amparo y complicidad.

Clara, la protagonista, apenas sufre variaciones exceptuando algunos fragmentos que inciden en su enamoramiento, en beneficio del título de la reescritura, y que fortalecen la evolución del personaje que se manifiesta como encarnación de la inocencia. No obstante, se evidencia aún más su estupidez a través de los diálogos de personajes más íntimos, como su padre y su hermana, que son más directos que en el original de Lope.

Don Manuel, el padre de ambas, si bien no cambia mucho respecto al original, sí que lo hace en su relación con sus hijas, especialmente con Clara, hacia la que muestra un trato más duro y menos compasivo. En esta versión, resulta ser un hombre algo más embrutecido que el Octavio del original y a menudo se utiliza esta característica para contraponerse y responder a los razonamientos cultistas de Inés, buscando la hilaridad del público.

Laurencio, uno de los personajes que no muda el nombre, sigue siendo el elemento generador de conflictos. Sin embargo, sí que hay una modificación sustancial y es la motivación económica. Mientras en la obra de Lope es evidente que sus intereses iniciales son puramente materiales, no sucede así en la refundición solisiana, pues, aunque aparece el tema del dinero, lo hace como fachada frente a la expresión del sentimiento romántico, puesto que ya desde el principio se presenta su predilección por Clara como se demuestra en el cambio de su rostro al conocer su compromiso. Esta característica se complementa con algunas actitudes chulescas que tiene el personaje en esta versión.

Don Juan no experimenta grandes cambios, sin embargo, se percibe en la reescritura como un hombre algo más altivo, presuntuoso, cambiante y despechado. El hecho de que no sea él quien abra la comedia hace que pierda cierto peso dramático y que sus motivaciones sean más inconsistentes, pues ya de primeras manifiesta su interés por Inés antes incluso de descubrir la bobería de Clara y el cambio del cortejo de una a otra dama, y viceversa, es impulsado, en varias ocasiones, por la venganza ante diversas afrentas.

7.2.1. Escenas

La reescritura de la obra afecta en gran medida al texto, que llega a incluir nuevas escenas, mientras otras son reformuladas, acortadas o adaptadas para acoplarse a los cánones propios de la época del refundidor. Para dotar al lector de una visión más amplia se ha dispuesto, a continuación, el argumento de esta versión que da una perspectiva general de las modificaciones sufridas.

Acto I

Se suprime la escena de la posada de Illescas y la obra da comienzo con una escena nueva en la que aparece Don Manuel diciendo a Inés que disponga un cuarto para la llegada de don Juan, prometido de Clara; ante esto, Inés se sorprende negativamente y evidencia lo absurdo del asunto por lo boba que es su hermana. Don Manuel le hace ver que, al menos, Clara es dócil, aunque sea necia, lo que es preferible a una resabiada y que hay hombres que se casan con tontas, además de que la beneficia la dote que la acompaña. Inés expone que las discretas son mejores madres, don Manuel nota que es posible que se refiera a ella misma, y esta lo niega afirmando que las grandes poetisas griegas Safo y Corina no se casaron; ante esto, don Manuel asegura que toda mujer debe tener marido y ella sale en defensa del amor platónico, mientras que él afirma que este acaba en pérdida o en casamiento. Al final de la escena parte hacia la puerta de Toledo a esperar a don Juan y ordena que se prepare lo necesario para su llegada, ante lo que Inés obedece no sin antes advertir de que el casamiento no saldrá bien y, al quedarse sola, demuestra envidia por no ser ella la que se case siendo más docta. A continuación, aparece Celia, su criada, y comienzan un parlamento que incluye elogios a Laurencio y se recuperan las enseñanzas sobre poesía del original de Lope, aunque mostrando una Inés más presuntuosa. Posteriormente

aparece Clara con su maestro en la escena de la lectura y todo se mantiene hasta la escena del parto de la gata romana, que mantiene algunos versos. Clara y Blasa se marchan mientras Inés y Celia hablan de la estupidez de las otras dos concluyendo la primera con una sentencia en latín. En ese momento aparecen los admiradores de Inés y se produce una escena bastante modificada; desde la lectura del soneto por parte de Eduardo, a diferencia del original, Inés se muestra entusiasmada mientras que Laurencio y Leoncio no lo entienden. Este primero hace una crítica en la que censura la búsqueda del aplauso popular y, posteriormente, sobre la falsa intención y la afectación, sobre todo, para atraer la atención de una dama. Ante esto, Inés defiende el arte elevado para los capaces de comprenderlo, explicitando que no está acostumbrada a que se le replique. Mientras Leoncio no para de adularla, Laurencio afirma que desea coger su mano ante lo que ella finge un tropiezo para que este la recoja; a diferencia del texto de Lope, en este momento no hay ningún traspaso de notas. Seguidamente, Inés le dice a Laurencio que debe retirarse para comenzar los preparativos del casamiento de Clara y a este le muda el color de la cara, demostrándose que ya siente algo por ella, aunque utiliza la excusa de un dolor de muelas para disimularlo. Cuando Clara y Celia se retiran, se quedan los tres amigos y Eduardo y Leoncio hablan de la fortuna de Laurencio, asegurando que pronto se casará con Inés si se desvive por ella, tras lo que se marchan dejando solo al protagonista, que hace un monólogo en el que explicita que en realidad prefiere la sencillez de Clara al conocimiento de su hermana que está continuamente intentando replicarle y desesperarle. Aparece su criado, Pedro, al que le comunica que cambia a Inés por Clara alegando, para ello, motivos económicos cuando Pedro demuestra su asombro, además de recalcar que Inés es una mandona y que Clara es, además, bella; para lograrlo le pide a Pedro que enamore a Blasa para que pueda fácilmente acercarse a su señora. Tras ello, aparecen las dos mujeres y comienza una escena del cortejo de ambas que mantiene mucho del texto de Lope hasta marcharse los dos. En este momento sucede la escena del naipe con el retrato de don Juan, algo recortada y retocada respecto al original. Aparecen don Manuel e Inés advirtiéndole de la llegada del prometido de Clara y en la que don Manuel expone sus miedos respecto a lo que pudiera hacer la boba. Entra Celia y anuncia la llegada de don Juan, mientras que el padre aconseja prudencia a Clara. En el encuentro don Juan ya comienza a piroppear a Inés y entre las torpezas de Clara se destaca el ofrecimiento de la cama de Blasa por parte de su señora para don Juan, en vez de la suya propia como en el texto de Lope. Después de lo visto, don Juan se lamenta con Bernardo de la bobería de esta y, finalmente, decide renunciar a ella.

Acto II

No hay salto temporal entre actos, como sí sucede en la obra de Lope con el lapso de una enfermedad de Nise. Comienza una escena en la que Celia le cuenta a Inés que don Juan la prefiere a ella en lugar de a Clara, por lo que le ha contado su criado, pero Inés sigue interesada en Laurencio, a lo que Celia le comenta que está enamorando a Clara, de igual manera que está sucediendo entre los respectivos criados, lo que desata la rabia y los celos de Inés. En ese momento entra en escena Laurencio que se encuentra, sin pretenderlo, con Inés, que se encara con él porque prefiere a su hermana mientras él lo niega todo, acusando a Celia de que, por celos respecto a Pedro y Blasa, lo ha imaginado. Mientras intenta convencer a Inés infructuosamente, aparece don Juan que intenta comprender qué sucede, hasta que se marchan Inés y Celia. Don Juan reta a duelo a Laurencio, pero, finalmente, el segundo, antes de aceptar el duelo, quiere averiguar la causa, dándose cuenta de que, realmente, cada uno está interesado en la actual pareja del otro por lo que acuerdan apoyarse mutuamente y se van; así se aúnan dos escenas del original de Lope. Aparecen Clara y Blasa, la primera se queja de las lecciones de baile en una intervención prácticamente reescrita, donde se ha eliminado al maestro, y es cuando le entrega la nota de Laurencio accidentalmente quemada; justo en ese momento, entra don Manuel y, como ella no sabe leer, le da la nota a su padre quien, tras la lectura, alerta a Clara del peligro de corresponderle y la insta a poner fin al engañoso amorío; el texto incluye bastantes modificaciones que hacen hincapié en lo pecaminoso del asunto. Se vuelven a quedar solas y Clara toma la determinación de obedecer a su padre, aunque cuando habla de lo que siente por Laurencio, parece transformarse como si este fuera el maestro con el que más aprende. Aparece Laurencio y sucede la cómica escena que concluye con el «desabrazo», tras el que aparece Inés viéndolo y los acusa a él de infiel y a ella de liviana, haciendo gala de su pedantería; Clara se sorprende al descubrir que Laurencio también pretendía a Inés, que la amenaza con matarla y prosigue una discusión. Laurencio le pide que deje Inés a Clara y que se vayan solos para que le dé explicaciones y se dirigen al jardín. Al verlos irse juntos, Clara descubre la sensación que provocan los celos y, al aparecer su padre, después de contarle lo del «desabrazo», este le revela lo que son y que la única solución es desenamorarse de Laurencio, de nuevo en una escena reescrita y reducida de la versión lopesca, pero que mantiene el argumento original. Don Manuel se marcha y Clara se asombra por sus celos, momento en el que entra Laurencio que, como solución

para estos, le dice que le dé su mano en matrimonio y esta acepta. Laurencio se va y Clara se queda sola dudando de la forma de aplacar la pasión que siente en un breve monólogo nuevo; tras ello entran don Manuel e Inés, a la que está regañando por el daño al honor que conllevan esas conversaciones con Laurencio, haciendo disertaciones y referencias cultas en su discusión; Clara interrumpe al no entender nada y cuenta que le ha dado su mano a Laurencio porque le ha asegurado que así se quitaba el amor y ambos la reprenden, mientras ella lamenta intentar hacer las cosas bien sin conseguirlo. La escena termina con don Manuel enfadado, quejándose ante ellas por las hijas que tiene y lo diferentes que son respecto a su madre, que no conocía más hombres que él mismo y su confesor.

Acto III

El tercer acto también comienza con una escena nueva donde Inés y Celia hablan de la mutación sufrida por Clara, mientras que Inés afirma que, aunque el aprendizaje es cierto, no llegará a ser como ella. Clara avisa de que se acerca don Juan y que cree que pretende a Inés, esta considera que puede ser un sustituto de Laurencio, pero que se finge ofendida para que no parezca fácil conquistarla. Celia le advierte de que así podría volver con Clara, pero Inés se muestra despreocupada al considerar que don Juan está prendado por ella misma. Aparece finalmente don Juan que pregunta si Laurencio ha intercedido ya por él ante Inés y le cuenta el pacto que acordaron, por el que Laurencio «le cedía a Inés» por lo que ella estalla de ira; él ante el trato recibido por Inés decide amenazarla con cambiar de parecer. Se marchan Celia e Inés, y don Juan, ante la arrogancia de Inés, decide volver con Clara en un monólogo nuevo, tras el cual aparece Bernardo al que comunica su decisión y este intenta vanamente hacerle reflexionar. Sale don Juan y aparecen Laurencio y Pedro; Bernardo le comunica la decisión de su señor a Laurencio y este, airado y ofendido, le envía una amenaza de muerte a través del criado que se marcha. Laurencio se muestra celoso y en ese momento aparece Clara, a la que le cuenta lo sucedido; tras una disertación amorosa acuerda volver a fingirse boba para espantar a don Juan. Se produce una escena, parcialmente nueva en su escritura, en la que ante la llegada de este último junto a Bernardo, Laurencio y Pedro se ocultan y don Juan le comunica a Clara que su padre ha dado permiso para que el casamiento se produzca por la noche y ella comienza a actuar tontamente hasta lograr su objetivo, por lo que don Juan decide volver a intentarlo con Inés, marchándose con Bernardo. Laurencio y Pedro salen y Clara muestra su preocupación por si vuelve a ser boba, pero Laurencio dice que el amor es su remedio. En ese momento,

ocultas, aparecen Inés y Celia, que escuchan las palabras de afecto entre ambos; Pedro las descubre y Clara se vuelve a fingir tonta y empiezan una discusión entre todos en la que intervienen, incluso los criados, hasta la irrupción de don Manuel, que, convencido por Inés, culpabiliza a Laurencio de todo lo sucedido, echándolo inmediatamente y este dice que se lleva a Clara puesto que le ha dado la mano; el padre decide consultar con el vicario la cuestión para solventar el problema y se marcha. Cuando se van también Inés y Celia, Clara ofrece a Laurencio ocultarle en el desván y lo esconde junto a Pedro. Al marcharse, entran don Manuel, Eduardo y Leoncio hablando sobre un momento anterior en el que el padre airado contaba a los otros dos lo sucedido y donde le aconsejan calma al progenitor; don Manuel, después de hablar con Clara, que le ha dicho que Laurencio está en Toledo, la manda al desván cada vez que vaya un hombre a la casa. Al momento, don Juan entra y ella corre a esconderse en el desván. Don Juan exige que le dé a Inés en matrimonio y don Manuel, negándose, le insta a que se case con Clara dándole un día para pensarlo, apoyando esto intervienen Eduardo y Leoncio. Entra Inés apresurada informando de que Laurencio se encuentra en la buhardilla con Clara y su padre corre a vengarse, secundado por Eduardo y Leoncio. En la escena final, salen Laurencio y Clara y ella se enfrenta a su padre anunciando su amor por el primero y se disculpa por la ofensa generada aunque con el juego de la bobería hace bromas como la de «Toledo»; Eduardo pide calma mientras Leoncio dice que se casen, ante lo que don Manuel indica es decisión de don Juan tal consentimiento, que este ofrece a cambio de la mano de Inés, que acepta con la excusa de no quedarse soltera, quedando complacido el padre y eliminando las menciones del texto de Lope respecto al enlace entre los criados.

7.2.2. El acercamiento a las tres unidades clásicas

Es remarcable cómo una obra de Lope, que fue criticado en su época por la ruptura de las tres unidades neorristotélicas, se reescribe para que encaje en la regla en época neoclásica. A pesar del acercamiento a este precepto, la reescritura no se somete drásticamente a él como se verá a continuación.

Espacio

Lo primero que es evidente al analizar el nuevo argumento es que la trama queda reducida a un solo espacio, la sala en la casa de don Manuel y de sus hijas, situada en Madrid.⁸⁴ No es que en el original de Lope abunden muchos más espacios, pero sí hay escenas en otros lugares como la inicial posada de Illescas o el prado cerca de Recoletos donde se organiza el duelo entre los pretendientes; por este motivo, la refundición no supone un cambio brusco respecto al texto lopesco. Con todo, Solís da profundidad y veracidad al espacio ofreciendo referencias externas que se identifican con el imaginario del espectador y que quedan fuera de la escena, como son las menciones a otros lugares de Madrid —la puerta de Toledo, el Prado o Recoletos— y, en un ámbito más doméstico, otras estancias del hogar —el desván, la entrada o el jardín—.

Tiempo

Las menciones al paso del tiempo quedan diluidas en la reescritura ya que se eliminan las referencias al periodo de un mes que separan el primer del segundo acto y este, a su vez, del tercero. En la obra original, es necesario ese tiempo para que se produzca una evolución en Finea y por ello se especifica ese lapso cronológico, mientras que las acciones en escena suceden en el transcurso de un mismo día en cada una de las jornadas. Al eliminar estas alusiones en la refundición queda una unidad temporal vaga e indeterminada en la que ha habido un espacio de tiempo para que se manifiesten cambios en la protagonista, pero que no son explicitados ante el espectador. Por esta razón no puede considerarse que exista una reducción abrupta a los cánones aristotélicos sino más bien una adaptación que es lo suficientemente suave como para no revelar un cambio brusco respecto al texto de Lope. Ayuda a esto el hecho de que *La dama boba* no sea una de las obras que incluya saltos temporales demasiado grandes.

Acción

La trama principal no sufre grandes alteraciones, ya que sigue siendo la historia de amor que despierta de su ignorancia a Clara. Como bien expuso Pedraza (2020: 84-85), Lope sí que mantuvo una unidad de acción basada en el romance entre Finea y Laurencio, en

⁸⁴ Para una profundización en la consideración social y formal de las habitaciones y los espacios privados en el siglo XIX véase Perrot (1991: 9-25) y Guerrand (1991: 26-113).

la que Nise —y Liseo— funcionan como contrapunto para reforzar esta trama, junto con la relación de las criadas y los lacayos que constituyen un reflejo y refuerzo de la de sus señores. A pesar del mantenimiento de la unidad de acción, estos últimos enlaces sentimentales o maritales entre sirvientes desaparecen en la refundición simplificando la acción, lo que también provoca una anulación de la importancia de estos personajes en la obra general.

7.2.3. *Temas*

En su tesis doctoral, Juan Carlos de Miguel (1993: 547-553) establece las diferencias que los temas identificados en *La dama boba* sufren en la refundición. El primero es la visión neoplatónica de la función redentora del amor que se ve reforzada por el nuevo título, *Buen maestro es amor*. La evolución de la farsa a la comedia sentimental, presente en la obra de Lope y explicada por Pedraza (2020: 88-91), se ve reforzada en la reescritura y, a través de esta, se establece como puente hacia el Romanticismo con el amor como el motor y fundamento de la comedia. Este será uno de los puntos claves para que la proyección de refundición traspase las fronteras del neoclasicismo y para que sus mayores éxitos se den a partir de dicho periodo.

El segundo tema que se refleja es el del pensamiento misógino, que es potenciado en la reescritura. Se puede observar explícitamente, por ejemplo, en los diálogos de Laurencio al expresar su opinión sobre Inés o en los de Octavio con las dos hermanas. Si el título *Buen maestro es amor* reflejaba a la perfección el argumento expuesto antes, es su segunda parte, *La niña boba* —o *tonta*, que es como la tituló Solís—, la que mejor representa este. La reducción de «dama» a «niña» permite observar la perspectiva proteccionista y paternalista que sufre la imagen de la mujer durante esta época y que refuerza la idea de la *auctoritas* del *pater familias*.⁸⁵ Sucede lo mismo, por ejemplo, en la obra de Moratín *El sí de las niñas*. No son consideradas damas jóvenes o casaderas, sino niñas sometidas a la autoridad de los progenitores.

⁸⁵ Sobre esta materia véase Arnaud-Duc (2000: 129-138).

Sobre el tema del establecimiento del modelo de mujer doméstica historiadora Gloria Franco Rubio (2007), centrándose en el análisis de obras literarias relevantes del periodo, rastreó el proceso de construcción, maduración y difusión de la identidad femenina según la visión de importantes hombres de letras, entre las que se halla la de Moratín. En su estudio se observa claramente que uno de los aspectos en los que se incide es en el del consentimiento paterno a la hora de consolidarse los matrimonios, tal y como indican las pragmáticas de Carlos III y Carlos IV —el primero limita la edad del consentimiento paterno de los hijos e hijas hasta los 25 años y el segundo rebaja a los 23 años el de las hijas—⁸⁶ (p. 244). Tal es el arraigo social que, como dice la autora:

La sumisión de los hijos ante sus padres es presentada en la literatura mediante la confianza absoluta de los hijos en sus padres [...]; y esto se da de forma recíproca porque la confianza del padre ante la elección de la hija es también absoluta, comprende que la óptima ecuación recibida le ha dotado de la sensatez y buen juicio necesarios en un tema tan trascendental. (p. 246)

Desde una perspectiva personal, el personaje que más afectado se ve por este aspecto misógino es el de Inés, la antigua Nise, que, pese a manifestar ideas que pueden ser tildadas de feministas en su primera aparición, pronto acaba desdiciéndose y mostrando una personalidad totalmente negativa, vinculándose esa ideología a los defectos del personaje. En el análisis de Nise es posible observar que posee mayores virtudes que su homóloga refundida tales como: una exquisita erudición sin llegar a ser histriónica, unos valores que pueden ser considerados profeministas e, incluso, es algo más conciliadora y discreta en su rivalidad con su hermana. La Nise de Lope no llega a revelarse como antagonista, ni a hallarse ridiculizada por su conocimiento, aunque sí se muestra molesto Octavio por ello; es a la vez elevada y pasional, pero acaba sometiéndose a las normas sociales de la época en su propio descubrimiento del amor. Inés, como señala Cienfuegos Antelo (2016a: 242-243), recibe un tratamiento «grotesco» que la convierte de intelectual a altanera y pedante, hasta el punto de ser causa suficiente para que el padre conteste con humillantes

⁸⁶ La norma por Carlos III está recogida en el artículo 1, de la ley IX de la *Novísima recopilación de leyes de España* (1992), L^o X, Tit. II, ordenada por Carlos IV en 1805; debe mencionarse que en el artículo 6 se indica que a partir de los 25 años «cumplen con pedir el consejo paterno para colocarse en estado de matrimonio, que en aquella edad ya no admite dilación, como está prevenido en otras leyes» lo que será importante para entender la posterior reducción de la edad de permiso para las hijas. Esta modificación se produce a través de la pragmática del 28 de abril de 1803 de Carlos IV y se halla en la ley XVIII del mismo libro y título. Es reseñable que en esta última normativa la edad máxima de solicitud de licencia sea de 25 años en el caso de los hijos y 23 en el de las hijas, pero solo si es el padre el que expide la licencia, en su defecto, si es la madre, las edades se reducen a 24 y 22 respectivamente.

exabruptos los razonamientos y las citas en latín que su hija hace. Laurencio, incluso, argumenta para justificar su interés en Clara que le resulta más enfadosa «una necia latinosa / que una literata necia» y llega a afirmar de Inés que «querrá mandar al marido / y yo no aprendí a servir», marcando la contraposición a los roles masculino y femenino de la época.

Como se percibe claramente, este tratamiento de Inés responde a la denostación de la formación intelectual femenina propia del siglo XIX. Michelle Perrot (2008: 119), al analizar este aspecto, afirma que «a lo largo de todo el siglo se reitera la afirmación de que la instrucción es a la vez contraria al rol de las mujeres y a su naturaleza: feminidad y saber se excluyen». Añade Michela de Giorgio (2000: 221-226), al tratar bajo el acertado título *Leer poco, leer bien* las lecturas propias de las mujeres del mundo católico que solían abarcar poco más que devocionarios, que ser una verdadera «mujer estudiosa» era una «posibilidad de la que solo algunas aristócratas consiguen disponer sin hostilidad familiar» (p. 224).

Esta situación femenina de dificultad de acceso al conocimiento, que parece agravarse tras la Revolución francesa, fue reflejada por Germaine de Staël (2000). De su posición a favor de la formación intelectual de la mujer, que había sufrido un retroceso, expone que «las mujeres sin espíritu de conversación o de literatura tienen por lo general más habilidad para escapar a sus deberes» (p. 586). Esta afirmación hace necesaria una reflexión en torno a la obra que, desde otra perspectiva, nuevamente acaba perjudicando a la hermana docta que es esclava de su conocimiento y le impide alcanzar sus fines, mientras que para la necia resulta más fácil escapar de las situaciones cotidianas y consigue aprender lo suficiente como para lograr sus metas. Aun así, el fin último de ambas es la delimitación de estas al ámbito doméstico, del hogar y de la familia a través del matrimonio, algo que identificaba socioculturalmente a las mujeres de la época (Nash, 2000: 612-616). Todo esto se concreta con la mención a la mujer «ideal», la madre de las dos, que es descrita por don Manuel, al final del acto segundo, que mientras regaña a sus hijas interviene diciendo:

No; pues no aprendisteis eso
ni una ni otra de la santa
de mi mujer; que al cuidado
de la familia aplicada,
con el rosario en la mano

y el Belarmino en la falda,
apartada en su retiro
del mundo y de sus falacias,
no conocía otros hombres
que a fray Lucas de Loranca
su confesor por el día,
y a mí por la noche en casa.
Sí señor, a su marido
y a su confesor, y basta.

Respecto a la educación de las hijas, es necesario citar nuevamente a Franco Rubio (2007) cuando a través de la literatura llega a la siguiente conclusión que puede aplicarse al caso de Clara:

En la nueva asignación de roles que hace el patriarcado ya está presente la importancia conseguida por las mujeres como educadoras de sus hijas, aunque dicha educación deberá estar supervisada por el hombre en su doble condición de marido y padre. En el caso hipotético de que la madre, y tampoco el padre, haya sabido cumplir con este cometido, hayan hecho dejación de sus responsabilidades y no hayan procurado a las mujeres la educación necesaria el marido puede convertirse en su educador toda vez que de él se desprende la autoridad necesaria (p. 246).

Enlazado con el tema anterior se destaca el tercero, la falta de libertad de los jóvenes, como hemos podido ver con anterioridad, y específicamente de las doncellas, para escoger su pareja.⁸⁷ En esta versión, este punto enlaza directamente con las influencias románticas que permitirán un arraigo mayor de la obra durante esa época. Clara es la heroína rescatada por el amor recíproco de Laurencio que, en esta versión, siente afecto por ella desde el primer momento. Por otra parte, es característica la rebeldía que llega a mostrar por la que, disfrazada de bobería, escapa de su compromiso pese a la voluntad de su familia para conseguir casarse con quien ella quiere; este es otro de los motivos que hará que la refundición triunfe más allá del Neoclasicismo.

El cuarto trata sobre el honor y la honra, que también mantiene su importancia en las dos versiones con pocas variaciones que destacan su relevancia, limpiando todo posible rastro

⁸⁷ A propósito del modelo femenino en el mundo católico Michela de Giorgio (2000) ejemplifica esta situación a través del ejemplo italiano: «Para la enorme mayoría de las burguesas y las aristócratas italianas nacidas a mediados del siglo XIX, todavía era norma que el matrimonio se sometiera a voluntad familiar. La elección sentimental autónoma pertenecía a horizontes míticos propios de los *pamphlets* feministas» (p. 213).

de burla que pudiera hallarse. Como ejemplo de ello, vemos cómo don Manuel antes de ofrecer la mano de Clara a Laurencio, le pide permiso antes a don Juan. En relación con este punto debe incluirse también el tratamiento basado en la moralidad propia del Neoclasicismo y de una religiosidad católica que impera en la sociedad de la España del XIX. En la versión de Solís vemos cómo Clara, a pesar de su bobería, ofrece a don Juan la cama de su criada en vez de la suya después del viaje, preservando así su dignidad —relacionada con la virtud y la virginidad— mientras que en el original Finea ofrece la suya propia. Además, se destaca constantemente la intención de matrimonio y de compromiso por parte de Laurencio. En lo religioso, se evidencia el temor a Dios, al castigo y al pecado, don Manuel asusta con esto a Clara cuando lee la carta de Laurencio. Por otra parte, las dudas de Clara tienen que ver con el miedo a ser condenada eternamente por ese amor o si, en cambio, será algo bueno y puro, cosa que acaba demostrándose con el aprendizaje de la protagonista en el transcurso de la obra.

Es identificativo de este hecho también el cambio en la secuencia donde don Manuel, tras enterarse de que Clara ha dado palabra de matrimonio ante testigos, corre a buscar un vicario que aclare la situación, mientras que el Octavio de Lope recurre a la justicia. Alain Corbin (1991: 131-132), al tratar sobre los límites de control social en el periodo escribe que «cuando hay que escoger o mejor proporcionar un esposo a la muchacha defectuosa», algo que puede reflejarse en este caso, se tiende a consultar a varios indicadores, entre los que primero se mencionan «confesores y curas que se convierten en agentes casamenteros». Eso, además, refuerza el trasfondo de la moral católica de la obra.

El tema del interés económico es omitido casi por completo en la reescritura. Se purga casi por completo toda referencia a él y se refuerza, de este modo, el argumento principal al demostrar que al protagonista lo mueve un sentimiento romántico puro motivado por el amor incipiente que desde el inicio existe entre los protagonistas —algo que muestra el carácter prerromántico de Solís—. Solamente se menciona el tema monetario como disimulo de Laurencio cuando su criado duda de él al mostrar su interés por Clara.

En cuanto a la mentalidad de los personajes, de Miguel (1993: 553) destaca algunas intervenciones que corrigen la «inverosimilitud» del original como, por ejemplo, que una criada ojee los libros de su señora y hable de géneros literarios con ella. Esto responde

más a un cliché ideológico propio del siglo XIX y de la clasificación estricta de las clases sociales propia del Liberalismo que a la realidad histórica del siglo XVII.⁸⁸

Concluiremos con la recapitulación que hace, en referencia a los temas expuestos, Juan Carlos de Miguel:

La conservación de buena parte de los núcleos temático-ideológicos de la obra original junto a un despojamiento de la riqueza conceptual, son los dos vectores principales que determinan la actuación de Dionisio Solís en los aspectos que nos ocupan. [...] La drástica reducción de la riqueza conceptual del original junto a los retoques de tono moralista completan la adecuación que el refundidor realiza, adaptando lo recibido a su propia poética, a caballo entre ciertas orientaciones neoclasicistas y las concesiones a un público de gusto popularista (*idem*).

7.2.4. *Lenguaje y estilo*

El refundidor tiende a la explicitación y a la clarificación de términos y expresiones que presenten una complejidad en su comprensión, sin dar lugar a la ambigüedad o a una interpretación subjetiva. La lírica más ornamental es eliminada para dar paso a esa concreción, limitando así la poética del original, aunque Solís llega a hacer aportes propios, identificados por Miguel Canuto (*ibidem*: 563) como elementos de «recreo personal» del refundidor. En el aspecto de la adaptación al público mayoritario propio de su época, es posible reconocer expresiones coloquiales y vulgares que permiten conectar con él, así como un aumento de citas de autores y personajes históricos, sobre todo en el personaje de Inés e, incluso, de su padre, que difieren en su mayoría del texto original pero que sin duda son conocidos por gran parte de los espectadores a los que va dirigido.

El acercamiento del lenguaje del texto a los públicos del XIX es otro de los elementos que favorecen el éxito de la comedia. Perfectamente se podría haber realizado una nueva reescritura partiendo del texto de Lope, sin embargo, se opta por continuar con la reescritura de Solís a lo largo de la centuria. Esto se puede deber a que es más fácil modificar

⁸⁸ Chartier (1993: 131) indica que en torno a 1700 los criados parisinos aventajaban en posesión de libros a otros trabajadores asalariados. Pero para un espectro más cercano en espacio y tiempo conviene consultar a Lorenzo Pinar (2009) que realiza un estudio sobre los criados salmantinos en la primera mitad del siglo XVII en el que, al definirlos, identifica que cubren más ámbitos y funciones que los del sirviente doméstico con escasa formación del imaginario decimonónico.

los puntos en los que esta se queda obsoleta con el paso del tiempo que a dedicar un nuevo esfuerzo en readaptar toda la comedia. Sobre esta popularización del lenguaje, Cienfuegos Antello (2016a: 240-241) expone el sacrificio realizado del «lirismo de Lope en favor de una “ligereza” más a tono con el paisanaje allá en la platea» y reconoce que en el caso de las criadas «soportan mejor una caracterización a través del discurso a la baja, más propio de la categoría fregonil-sainetera que de las criadas de Lope».

7.3. Las claves de su pervivencia

Como se verá a continuación, el éxito de la comedia trasciende los límites temporales del neoclasicismo teniendo varios momentos de esplendor *a posteriori*. El estreno de la refundición se produjo el 21 de enero de 1827, protagonizado por las hermanas Antera y Teresa Baus, en el madrileño Teatro de la Cruz; solamente se hicieron cinco representaciones de *Buen maestro es amor o la niña tonta*⁸⁹ y no se volvería a reponer hasta el año 1835, en pleno apogeo del Romanticismo, tal y como destaca Gies (1996: 136). Es a partir de ese momento cuando la obra comenzaría a alcanzar un estatus de reconocimiento general, con Matilde Díez como protagonista.

Se hace necesario el planteamiento de las claves del triunfo de una refundición neoclásica en los escenarios románticos y, posteriormente, realistas para acabar traspasando las fronteras del siglo. La primera de ellas nos la ofrece Juan Carlos de Miguel (1996: 277) cuando, al analizar la figura de Solís, lo sitúa en «una encrucijada de estéticas y a caballo entre Lope, las doctrinas neoclásicas y el romanticismo que llega». Solís sigue los preceptos neoclásicos, pero no es ajeno a las influencias de los nuevos desarrollos estéticos que se conectan con el teatro barroco del Siglo de Oro y por ello se construye como nexo necesario de estas corrientes que permitió rescatar del olvido interpretativo a *La dama boba*.

Por otra parte, ha de señalarse que Solís fue una figura apreciada más allá de su tiempo por su labor de resurrección de clásicos, como se extrae del artículo de Hartzenbusch

⁸⁹ Según Adams (1936: 346), en 1827 se puso en escena *Buen maestro es amor* un total de seis veces, no obstante, después de comprobarlo con los diarios de la época, parece ser que solamente se interpretó los cinco días referidos; la sexta representación programada para el día 10 de febrero fue sustituida.

donde se puede entrever el afecto que despertaba entre los profesionales del mundo escénico romántico (*Revista de Madrid*, 06-1839), del interés que parece reflejarse en el epistolario de su hijo Dionisio Villanueva y Solís (1857-1858) o, incluso, de las palabras de Menéndez Pidal (2008b: 18). Gracias a esa estima que parece mantenerse a través del tiempo y a la no denostación del refundidor en los siguientes periodos, pudo su obra pervivir, aunque en este caso, siendo asimilada a la de Lope.

Adicionalmente, las varias temáticas que se han observado pueden enlazarse con las propias del Romanticismo. El motivo principal de la obra sigue siendo el poder redentor del amor, capaz de sacar de la oscuridad de la ignorancia a un personaje como Clara/Finea y cómo esta es capaz de utilizar sus «habilidades» para rebelarse contra la imposición familiar en favor del amor verdadero.

Aun así, no debe entenderse el éxito de la obra solo por su realidad textual sino también por su puesta en escena. Al igual que en su momento hizo Lope, la intención de esta reescritura no es su lectura, sino su interpretación. La dirección escénica y la intención dramática de los actores permiten hacer diversas interpretaciones del texto a través del lenguaje no escrito. El estilo teatral afecta a la recepción de los diálogos y, por tanto, es otro factor determinante a la hora de entender el éxito de la comedia. Pero tampoco hay que desdeñar las circunstancias sociales, culturales y políticas que envolvieron a la obra y que se desarrollan de forma más extensa en los siguientes apartados.

7.3.1. La ausencia de derechos de propiedad intelectual de la refundición

Una de las causas que, sin lugar a duda, influyó en la difusión y éxito de la refundición sobre la propia obra de Lope es precisamente la ausencia de derechos que protegerían su autoría. Si bien es cierto que el texto de *La dama boba* tampoco los tenía, no se debe perder la perspectiva de que la versión solisiana ya se encontraba adaptada a los escenarios contemporáneos y resultaría más fácil su adecuación que la del Fénix. Sánchez García (2002: 999-1008) hace un análisis sobre la evolución de la legislación de la propiedad intelectual desde el siglo XIX hasta la Guerra civil española y expone los antecedentes a

la primera ley que recogió tales derechos de forma clara y extensa fechada el 10 de junio de 1847.

Aunque, según la investigadora, Carlos III ya reconoció por primera vez los derechos de autor al decretar su carácter vitalicio y la potestad de traspasarlos a los herederos,⁹⁰ no sería hasta el [Real Decreto del 4 de enero de 1834](#), tras todos los cambios políticos anteriores, cuando se estableció el principio de pertenencia de la propiedad intelectual al autor en perpetuidad y la limitación a sus herederos hasta diez años desde la muerte de este.

Unos años después se publicó la [Real Orden del 5 de mayo de 1837](#) debido a la queja de autores dramáticos que afirmaban que las obras teatrales se hallaban desatendidas por la cobertura de las legislaciones anteriores y que estas se veían «frecuentemente reproducidas en los demás [teatros] de la Península; [...] sin preceder permiso ni aun noticia de su autor, y acaso contra su voluntad». Además, estos también protestaban por la desfiguración de sus creaciones derivada de tales prácticas como ya, dos siglos antes, lo había hecho el propio Lope. En esta nueva normativa, las obras dramáticas se acogían a la protección de las autoridades teniendo en cuenta tanto la naturaleza escénica como la imprenta, prohibiendo las representaciones de estas «aun cuando estuviere impresa o se hubiere representado en otro u otros [teatros]».

No debió de ser de efectividad inmediata puesto que, dos años más tarde, se denuncia la situación del mantenimiento de las prácticas anteriores y para su solución se promulga la [Real Orden del 8 de abril de 1839](#) en la que se insta a las autoridades locales a vigilar el cumplimiento de la normativa anterior, pudiendo proceder contra empresarios y directores o autores de compañías que la quebrantaran.

Debe tenerse también en cuenta el *Reglamento general para la dirección y reformas de teatro* encargado por Carlos IV al Ayuntamiento de Madrid en 1807 con arreglo a la [Real Orden del 17 de diciembre de 1806](#). Con esta normativa se pretendió establecer un sistema compensatorio para «estimular a los ingenios españoles a la composición de piezas nuevas, y a la refundición y corrección de las antiguas». En su tercer y cuarto artículo se indica que tanto las traducciones como refundiciones «rendirán a sus autores el 3 por 100

⁹⁰ Dichos derechos aparecen recogidos en las leyes XXV y XXVI de la *Novísima recopilación de leyes de España* (1992), L^o VIII, Tit. XVI, ordenada por Carlos IV en 1805.

de su producto total en los teatros del reino por el tiempo de 10 años». A pesar de los acontecimientos posteriores, la vuelta al absolutismo debió reactivar esta normativa hasta su posterior sustitución. Según esto, en el caso de la refundición de *La dama boba* solo estarían activos los derechos económicos hasta 1837.

Dionisio Solís falleció, precisamente, en el año 1834 y sus derechos, vigentes en el mejor de los casos hasta 1844,⁹¹ debieron de recaer en sus hijos. Dionisio Villanueva y Solís,⁹² que adquirió los apellidos con los que se conoció su padre, conservó sus trabajos tal y como se puede leer en la carta enviada a Luis María Ramírez de las Casas el 4 de julio de 1857, conservadas en la BNE ([MSS/12973/70](#)). Estas obras inéditas eran líricas y, sobre todo, teatrales que no pudieron representarse por «la modificación del gusto para las obras dramáticas» por las que no quiso, el hijo, entregarlas para su ejecución.

De todos modos, sí que continuaron las reposiciones solisianas puesto que solo un año después del deceso de Solís, *Buen maestro es amor* sería anunciada para su reestreno en el Teatro de la Cruz el 27 de abril (*Diario de avisos*, [26-04-1835. 4](#)) con Matilde Díez como protagonista por primera vez en el papel de Clara, que lo continuaría durante el transcurso de gran parte de su carrera.

Puede ser que actuaciones previas a esta fecha incurrieran en la práctica que los dramaturgos criticaban de la copia de manuscritos que podrían haber resultado en actuaciones entre 1838 y 1844 como las de María Toral en Valencia y Barcelona o la de Emilia Danzan en esta segunda ciudad, que bajo el título refundido aparecieron en los escenarios. Es especialmente relevante el caso de la primera, pues su primer debut lo haría con la obra

⁹¹ Se contempla esta fecha por la entrada en vigor de la Real Orden del 4 de enero de 1834, aunque en ningún caso se especifica si las refundiciones eran acogidas bajo esta normativa y si, en realidad, se extinguieron los derechos en 1834 con la muerte del autor como parece señalar el *Reglamento general* o si los herederos pudieron cobrar los diez años referidos hasta 1837.

⁹² Dionisio Villanueva y Solís, hijo, médico de profesión, llegó a ser cirujano de la Casa Real (Núñez, Calero y Bernal 2019: 3-4). Se puede corroborar su trabajo en Palacio a través de la carta enviada a Luis María Ramírez, el 1 de abril de 1858, cuando comenta que se encontró allí cuando se encontró con Tomás de Corral. Además, pueden hallarse obras suyas como el discurso *De la responsabilidad legal médica* de 1850 que firmó como Dionisio Solís. Su expediente universitario se encuentra en el *AHN*, Universidades, 1259, Exp. 61 y contiene su Partida de Bautismo; el de jubilación como catedrático está en el *AHN*, FC-Mº de Hacienda, 2991, Exp. 804 fechado en 1862 donde aparece su nombre original Dionisio Villanueva Rivera, hijo también de la actriz María Ribera —escrito así en la documentación—. También se conserva el de su hermano mayor, Emilio Villanueva Solís Rivera, también médico (*AHN*, Universidades, 1259, Exp. 64).

bajo el título *La niña tonta* tal y como anuncia el *Diario mercantil de Valencia* del 28 de mayo de 1838 con el que fue elogiada por el mismo periódico dos días después.

Es probable, también, que, en este contexto de copias de textos, con independencia de la extinción de derechos, se dé la composición del manuscrito *IT* en cuya portada aparece la inscripción autógrafa «refundida por José Fernández-Guerra» que ya se ha analizado con anterioridad.

Una vez ya liberada la refundición de derechos, pudo ser utilizada a lo largo del siglo hasta, incluso, traspasar las fronteras del XX y así servir de base para nuevas refundiciones de tradición solisiana, como será el caso de la versión utilizada por María Guerrero o de la de Carmen Cobeña, analizadas posteriormente. No debe extrañar esta práctica pues era algo habitual, como ejemplifica Álvarez Barrientos (1995) con *La estrella de Sevilla*, refundida con el título *Sancho Ortiz de las Roelas* por Cándido María Trigueros en 1800, cuyo texto volvió a ser adaptado, y no el de Lope, por Hartzenbusch en 1851.

7.3.2. *La recepción de las refundiciones*

Álvarez Barrientos (1995) realizó un extenso recorrido sobre el análisis de la práctica de la refundición en el siglo XIX. Una de las ideas planteadas por el investigador es que durante el Romanticismo su utilización conllevaba la aceptación de un pasado nacional, el del Siglo de Oro, que mediante la actualización pasaba a convertirse en cultura contemporánea. De este hecho se desprende la consideración de la adaptación del teatro para un público que dista en valores y gustos, tanto morales como estéticos, del de las obras originales y permite, así, su recepción y aceptación en un intento por educar el gusto del espectador. Como ya se ha visto en el análisis de *Buen maestro*, esta acomodación supone una puesta al día de aspectos estructurales, estéticos e, incluso, ideológicos.

El investigador presenta también un debate originado entre dos bandos: los críticos de las refundiciones que las consideraban una afrenta contra el teatro clásico y la originalidad, caracterizados por una concepción conservadora tanto de la historia como de la cultura española, y los partidarios de la práctica que la veían como revitalizadora de esta herencia patrimonial y responden a criterios de búsqueda de actualidad en la tradición y de su

funcionalidad teatral —como se verá, estas dos tendencias se mantendrán durante todo el siglo perviviendo la primera, sobre todo, en su realidad impresa y la segunda, en la escénica—. ⁹³ Por otra parte, muestra una evolución en su práctica y recepción a lo largo del periodo.

El recorrido de Álvarez Barrientos revela que en la primera década no se reconocía el teatro contemporáneo como representativo de la nación y es donde toman especial relevancia las refundiciones que, además, intentan ofrecer un retrato de lo identificado como español por la sociedad decimonónica. De esta forma cobra protagonismo la figura del refundidor como elemento de consolidación del teatro del Siglo de Oro, entendido como cultura castiza que se actualiza en el momento de la reescritura. Este hecho será clave para el auge de las representaciones de las obras barrocas durante el siglo XIX. Entre los años 1820 y 1833 en Madrid se pusieron en escena un total de 1166 refundiciones, como recoge Álvarez citando a Gies (1990), de las que los autores con más obras utilizadas fueron Tirso de Molina, ⁹⁴ Lope de Vega y Calderón de la Barca, y después Moreto, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Matos Frago y Ruiz de Alarcón (Álvarez, 1995: 11).

El investigador también resalta cómo, a partir de los años treinta del siglo XIX, la polémica sobre el uso de refundiciones pierde fuerza, con excepción de los debates originados en torno al modo de hacerlas; a esto se suma que la consagración de autores con sus propios trabajos, cuando antes se dedicaban a refundir, o el deceso de otros, provocó que dejase de ser una práctica escénica corriente a mitad del mismo siglo. Aun así, señala que la liberalización del tratamiento del texto de las obras, provocada por las reescrituras, radicalizó la experiencia refundidora hasta llegar a manipular los textos literarios con mayor intensidad y menor pudor. Esto iniciaría un nuevo debate, entre adaptadores y los que

⁹³ Se trata de un debate que hasta cierto punto se ha hecho perenne y que sigue vivo incluso hoy. Pueden verse las consideraciones de los directores de la CNTC en la tesis de Purificación Mascarell (2014) en los apéndices de entrevistas, o por citar una confrontación reciente, el debate mantenido entre Álvaro Tato y José Luis Alonso de Santos publicado en *El Cultural* del periódico *El Mundo* <<https://elcultural.com/la-encrucijada-de-la-adaptacion-teatral>> (Consultado el 30-12-2021).

⁹⁴ Es posible que el éxito de Tirso de Molina en las refundiciones decimonónicas sea la causa de la confusión que a veces se da al atribuir *La niña boba* a este autor en vez de a Lope como, por ejemplo, al hablar de la interpretación de Juana Bastió (*El Eco de Galicia*, [04-10-1951. 3](#)), al anunciar y comentar la puesta en escena de la obra en el teatro Martín del 17 de enero de 1878 (*La Época*, [16-01-1878. 3](#); *Boletín de loterías y toros*, [21-01-1878. 3](#)) o en un artículo sobre en el tomo XLVII de la *Revista contemporánea* (1883: [414](#)) al escribir sobre la conversión de las mujeres sabias en blancos de sátira.

pugnaban por la pureza del teatro clásico, sobre la mejor manera de representar que prácticamente llega a nuestros días.

En esta segunda mitad del siglo parece mantenerse sobre los escenarios la reescritura *Buen maestro es amor* frente a *La dama boba* original, pues, como demuestra el *Índice general* de Lalama (1867), no existe censura para la representación del texto lopesco entre 1850 y 1866 pero sí para la refundición solisiana desde 1850. No se han encontrado indicios en todo el siglo que permitan considerar que se produjeran puestas en escena de alguno de los testimonios de Lope.

7.3.3. Teatros y espectadores en el siglo XIX

Tal y cómo introduce Rubio Jiménez (2003: 1801), el teatro fue la diversión urbana que más presencia e importancia tuvo durante todo el siglo XIX. Mientras, Salaün (2001: 127), basándose en Plumb (1982), explica que la expansión de esta práctica responde a la de unos grupos dominantes que, además de disponer de tiempo libre y dinero, consideran el teatro como una «coartada artística que consolida su hegemonía política y económica y como un sistema que satisface necesidades y aspiraciones individuales y colectivas, fisiológicas, estéticas y culturales». Salaün continúa exponiendo que, si bien Madrid y Barcelona son los epicentros dinámicos que se erigen como modelos para el resto del país, el fenómeno teatral se extiende a lo largo del siglo entre todas las provincias y categorías sociales, de forma directa o indirecta y desigualmente según territorios. Parte de esto se debe a la diversidad de espectáculos escénicos que variaban desde las manifestaciones más cultas a las más populares.

Debemos distinguir varios periodos en la evolución de la recepción teatral a lo largo del siglo, para ello es importante observar los cambios que se producen tanto en la administración de los edificios como en su arquitectura teatral, fiel reflejo del consumo de esta práctica lúdica y cultural.

Ya desde inicios de siglo se intenta regular la modernización de los teatros desde Madrid, como se puede ver con el *Reglamento general* de 1807 analizado anteriormente, pero la inestabilidad política paralizó este proyecto hasta la muerte de Fernando VII y el posterior

establecimiento de la burguesía liberal en el poder. Álvarez Barrientos (1996: 138) explica que, en torno a 1830, en la capital solamente existían dos teatros, el del Príncipe y el de la Cruz y, como indicó en sus memorias Fernando Fernández de Córdova (1886: 89), «pocos eran los que concurrían a las funciones de verso», pero sí que asistía «la buena sociedad» a los espectáculos de ópera italiana que se alternaban entre los dos edificios y «empezaba a ponerse muy en moda, estando más al alcance de todas las fortunas».⁹⁵ Hace el marqués un comparativa entre la venta de entradas en aquella época de inicios de siglo y la de finales asegurando que:

Un palco costaba 60 reales; una butaca, llamada entonces luneta, que no ocupaban las señoras, no pasaba de 12, ni de 6 un asiento de galería. No se pagaba como ahora la entrada aparte para ciertas localidades, costumbre que hasta entonces era desconocida en nuestros teatros y que se importó más tarde de Francia.

Debe tenerse en cuenta que el espectáculo teatral al que se refiere Fernández de Córdova es la ópera, que sería sustancialmente más cara que el coste de asistencia a las obras de verso. Indica el autor posteriormente que las entradas que se quedaban sin abonar se vendían de forma supervisada en taquilla, en dos filas donde se separaban a los paisanos y a los militares, para evitar discusiones entre los grupos.

A lo largo de estos años las empresas teatrales, que tardaron en desarrollarse por su dependencia excesiva ante las administraciones públicas (Rubio, 2003: 1813-1816), buscan ante todo conseguir beneficios y, respaldadas por las políticas liberales, se produce una evolución de los teatros y de los espectadores. Como refleja Rubio Jiménez (*ibidem*: 1809-1813) con el ejemplo del teatro del Príncipe, los edificios de principios de siglo mantenían una estructura organizativa del público, heredera de los corrales de comedia, realizada por clases y sexos.

La platea era la zona donde se situaban los hombres sentados en varias filas y en las lunetas cercanas al proscenio o, todavía a principios de siglo, de pie en el patio, aunque luego se añadieron bancos, mientras que las mujeres de clases comunes se situaban en la parte trasera del teatro, la cazuela —el autor resalta que cuando se quiso suprimir esta

⁹⁵ Como indica Salaün (*ibidem*: 127-128), es la aristocracia de tendencia liberal la que impone la idea del tiempo libre y del consumo de cultura fuera de las fronteras de utilidad y productividad y pronto será la gran burguesía la que se sumaría estableciendo, como aliados, el elitismo cultural en la historia teatral nacional.

división, algunas mujeres protestaron porque perdían un lugar donde podían hacer lo que querían e imponer sus criterios—. En los laterales se disponían gradas y en los pisos más altos los palcos, donde se mezclaban ambos sexos en el público, divididos en bajos, principales y terceros, con sillas. En el centro se hallaba el palco principal reservado a autoridades. Cada uno de estos espacios variaba en el precio y Rubio Jiménez recoge la clasificación de Mesonero Romanos para el Príncipe en la que se especifica que los palcos y lunetas eran ocupados por aristócratas y burgueses adinerados, la parte central del patio por los escritores y profesionales del mundo artístico, que solían manifestar ruidosamente sus pareceres, y en el resto de este área se situaba el resto del público masculino popular,⁹⁶ mientras que las mujeres lo hacían en la cazuela por filas según el coste de los asientos. El precio de los asientos fue aumentando con el paso del tiempo, como indica el investigador, de lo que se extrae que esto debió dificultar el acceso a las clases más bajas dependiendo del tipo de espectáculo y que redundaría en la elitización de algunos géneros hasta un mayor desarrollo de oferta cultural.



Ilustración 1. *El teatro por fuera*. Grabado perteneciente a *Mesonero Romanos, Escenas matritenses por el Curioso Parlante*. Madrid: Ignacio Boix, 1845. Extraído de [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#).

⁹⁶ Debe entenderse que con el calificativo «popular» se refiere a las clases medias urbanas.

Al llegar los años cuarenta, los teatros todavía sufrían un notable atraso en cuanto a salubridad, confort y dotación escénica, como refiere Rubio Jiménez (*idem*). En esta década comienzan a aparecer teatros de iniciativas privadas más avanzados que los públicos que, paulatinamente, se irán modernizando como es el caso del Príncipe, cuya gran reforma se realizó en 1849, más orientada para la comodidad del público demandante de dichos cambios, que para la producción y el equipamiento escénico. Es la época en la que comienzan a convivir tanto los teatros de gestión pública como los privados. Salaün (2001: 135) destaca en este periodo la construcción tanto de teatros aristocráticos como de «teatros-circo» capaces de albergar hasta 4.000 personas, que ejecutan desde espectáculos circenses hasta dramáticos, dirigidos a públicos más populares. Debe mencionarse también la aparición de sociedades privadas de índole capitalista como fueron los Liceos o Ateneos que también dispusieron de teatros propios solo para los socios donde se ejecutaban producciones verdaderamente importantes. Podemos poner el ejemplo de Josefa Palma, que actuó alternadamente con *La niña boba* en Barcelona, entre el Liceo y el Circo, los días 8 y 9 de noviembre de 1856 y 14 y 15 de diciembre, habiendo sido contratada para estar en el Liceo y dando funciones extraordinarias en el Circo.

Es paradójico el caso de Madrid pues, tal y como muestra la sección «revista teatral» de la *Gaceta de Madrid* (09-12-1844. 3), podemos observar la diferencia entre los asistentes a los teatros madrileños a finales de 1844. En contra de lo que el nombre pueda parecer, en el artículo se expone que el coliseo del Circo, antiguamente dedicado a esa función, es el preferido por aristócratas y el de la Cruz por la alta burguesía, aunque acudan unos y otros a ambos lugares dependiendo del espectáculo.

Uno de los episodios más destacables para el devenir de la recepción del teatro del Siglo de Oro durante el siglo XIX fue la entrada en vigor del [Real Decreto del 5 de febrero de 1849](#). A través de él se unían dos elementos buscados por el poder político: por una parte, la reivindicación de la tradición teatral en España como símbolo identitario nacional con un interés especial tanto por las comedias nuevas como por las antiguas y, por otra, la organización y clasificación de los teatros en un intento de controlar desde la administración liberal los posibles discursos teatrales en una práctica urbana de gran consumo entre la sociedad (Rubio Jiménez, 2003: 1812). A través de esta normativa, se institucionaliza «a cargo del Estado» en Madrid un teatro de declamación que se conocerá como Teatro Español a la vez que se establece una nueva legislación sobre las artes escénicas en el

país, pero que repercute directamente en la regulación de los espectáculos dramáticos de la ciudad. En el documento se incluye la denominación que deberían tener los otros cuatro coliseos de la capital: del drama, de la comedia, lírico español y lírico italiano; además, se incluía qué tipo de espectáculos podría representar cada uno de ellos.

Mientras que el Teatro Español gozaba de un reglamento especial que determinaba la formación del repertorio y tenía la potestad de representar obras de todo tipo de géneros «excepto las llamadas melodramas y las comedias de magia» —como indica el artículo 36 del capítulo IV de la normativa—,⁹⁷ el resto de edificios tenían limitados los tipos de obras que podían representar. Sobre el teatro clásico, en el artículo 43, capítulo IV, se especifica que «las obras pertenecientes al teatro antiguo español, que sus autores denominaron en general comedias, se adjudicarán al del drama o al de la comedia, según la índole de cada una».

Tras esto, el Teatro del Príncipe reabría sus puertas el 8 de abril como el denominado Teatro Español, puesto que este sería el edificio arrendado por el Gobierno al Ayuntamiento de Madrid para albergar la institución. El Real Decreto regulaba también las censuras sobre las obras representadas y es la razón por la que aparece publicado en la *Gaceta de Madrid* ([26-05-1849. 2](#)) un listado de algunas obras que pasaron la censura, entre las que se encuentra *Buen maestro es amor*, que muy pronto sería representada en el Teatro Español.

La creación de la institución supone el punto álgido de los intereses del poder político por la potestad de controlar el desarrollo y fue su intento de encauzar una actividad que, como se ha dicho, era clave en las actividades sociales urbanas (Rubio, 2003: 1805). La creación de una normativa de severo control teatral después de la expansión y arraigo de las ideas y políticas liberales supone un oxímoron en el panorama de mediados de siglo; además, el movimiento romántico había creado una disrupción en las cualidades de regulación y unión de las preceptivas neoclásicas anteriores que no era compatible con este tipo de políticas (*ibidem*: 1807).

⁹⁷ Para una mayor información sobre el *Reglamento del Teatro Español* y del experimento de dicha institución, véase Gies (1996: 247-264).

Desde el nacimiento del Teatro Español, este generó diversas críticas, sobre todo, del tejido empresarial escénico, puesto que la aparición de la entidad fagocitó al público asistente del resto de coliseos y pronto chocó con los intereses económicos de los empresarios. Debido a la liberalización de los años anteriores en la producción teatral, estos buscaban atraer a cuanto más público mejor y no a los de un solo género.

Por todo esto, la trayectoria del proyecto no fue larga, puesto que dos años después sería abolido a través de la [Real Orden del 19 de mayo de 1851](#), en el que se decreta el pago de las deudas y el fin del arrendamiento del teatro del Príncipe con lo que la municipalidad recuperará la titularidad completa del edificio el 1 de julio de ese año y con ella, su antiguo nombre hasta unas décadas después. También se incluye una resolución favorable a una petición elevada por empresarios y particulares de las artes escénicas que solicitan la aplicación, que ya se hacía en los teatros del resto de provincias, de la libertad de elección de géneros en la capital y que comenzaría con la nueva temporada teatral que se iniciaría ya el 1 de septiembre del mismo año, abandonando el cómputo que hasta entonces se hacía de presentar las compañías y las temporadas iniciado el Domingo de Pascua.

Pese a las críticas despertadas en la época, el *Correo de los teatros* ([06-07-1851. 1-2](#)) lamenta que la pérdida del teatro afecte a todos aquellos trabajadores vinculados a él y explica que los autores dramáticos que estaban involucrados en su gestión solicitaron un presupuesto a las Cortes de «una cantidad suficiente para su sostenimiento con el decoro debido». Además, el artículo señala que el fiasco del «teatro modelo» afectó muy negativamente tanto a las arcas gubernamentales como a los negocios teatrales madrileños y la determinación de qué tipo de obras debían ser representadas en cada coliseo, minimizó la competencia entre coliseos, impidiendo la rotación de público, lo que fue una de las principales causas del descontento.

A pesar de lo amargo de este episodio, la idea de un gran teatro nacional quedaría en el imaginario de los amantes y nostálgicos del Teatro Español como algo que podría haber sido y nunca llegó a ser. En cambio, el Teatro del Príncipe, que recuperó su nombre después de estos acontecimientos, se quedó con la impronta de «guardián de la tradición» con distintos altibajos a lo largo del restante siglo en su gestión, donde frecuentemente se mezclaban los intereses políticos con los artísticos (Rubio Jiménez, 2003: 1807).

Tras este paréntesis autoritario en la organización del teatro, pronto el interés lúdico de esta actividad continuaría incentivando la creación de nuevos edificios de diferentes rangos que irían diversificando los géneros de los espectáculos según los públicos buscados. Para el caso madrileño es de especial interés el [*Manual de teatros y espectáculos públicos*](#) escrito por Luis García Martín en 1860 donde habla de los teatros existentes en Madrid en ese momento, con su historia, planos, precios de entradas y públicos asistentes que van desde las clases medias y más populares urbanas hasta las más altas. Es en esta publicación donde podemos observar que, en los teatros, como el del Príncipe, el Circo o el Variedades, donde *Buen maestro es amor o la niña boba* fue representada, el precio de las entradas más económicas oscilaba entre los 3 y 4 reales, asequibles incluso para los trabajadores, mientras que para conseguir asientos mejores en algunos coliseos era necesario pagar un suplemento adicional, como ya se ha visto que exponía Fernández de Córdova, algo ya más inaccesible para las clases más bajas; los palcos, por ejemplo, llegaban a costar entre 30 y 60 reales, más las entradas, dependiendo del teatro y de si se sacaba en despacho, en contaduría o se disponía de abono.

Para concluir el recorrido sobre los teatros y el consumo teatral en el siglo, se debe hacer referencia a la idea del prestigio urbano de los edificios teatrales apuntada por Rubio Jiménez (2003: 1812-1813). Mientras que en las grandes ciudades la demanda de diferentes repertorios repercutía directamente en la construcción de nuevos lugares, las capitales de otras provincias u otras más modestas aspiraban a tener entre uno y dos teatros que pudieran albergar compañías y artistas de relevante prestigio y pudieran ofrecer sus espectáculos con total solemnidad. Llegó a ser tal el furor y la relevancia de esta práctica que incluso el diseño de estos edificios llegó a ser importante para la proyección profesional y el reconocimiento de los arquitectos.

En el ámbito del teatro clásico, Menéndez Onrubia (1999: 189) hace una observación sobre su consumo. La investigadora afirma que desde el Sexenio Liberal imperó un aristocratismo de corte populista que había provocado «una escisión social interna y la expulsión hacia los teatros por horas y hacia el género chico e ínfimo de la mayor parte del público espectador de la clase media». De esta forma, este género de obras, desarrollado principalmente en los teatros Español y de la Comedia, quedaba restringido a un público minoritario compuesto por aristócratas y la alta clase media cuyos gustos y anacrónicos ideales influyen en la programación de las obras.

Queda añadir unos aspectos sociales muy relevantes expuestos por Salaün (2001). Por un lado, el hecho de que la actividad teatral del XIX y su tipo de consumo proviene de las clases altas que acaban modelando la demanda amplia y calando en las inferiores. Además, se destaca que los teatros no eran simplemente lugares de recreo, sino importantes núcleos sociales donde se organizaban desde transacciones económicas o enlaces matrimoniales, hasta debates culturales de relevancia. Son clave, también, las observaciones del autor sobre los teatros en las grandes ciudades, ya que indica que estos se hallan en barrios burgueses y que acudir a ellos no se encuentra entre las prácticas comunes de las clases más populares que suelen acercarse a esta forma cultural a través de cafés, quioscos de música, espectáculos de calle e, incluso, de ciegos callejeros; los que finalmente sí asisten a coliseos, lo hacen hacinados en el gallinero.⁹⁸ El autor también recoge el escaso cómputo de la revista barcelonesa *El comiquito* que entre marzo de 1895 y agosto de 1896 hace el cálculo de la existencia de unos 600 teatros en unas 200 poblaciones de España, excluyendo los que no considera decorosos, de los cuales la mayor densidad se halla en todo el Mediterráneo, las costas cantábricas y Andalucía, llegando a haber presencia en pueblos pequeños como Albaida, que no llegaba a los 4.000 habitantes y contaba con temporada de ópera, lo que, sin lugar a duda, debía atraer foráneos de municipios cercanos. Esta tendencia se intensificará a principios del siglo XX. Para finalizar, se remarca que el público de Madrid o Barcelona «es esencialmente burgués» e incluso más en las provincias en las que «el teatro y su sociabilidad pertenecen exclusivamente a las clases acomodadas que organizan sus socios en torno a los teatros que ritman la vida cultural local» (p. 139).

7.3.4. Los espectáculos teatrales y tipos de función

Al igual que los edificios, los espectáculos teatrales sufrieron variaciones a lo largo del siglo. Desde su estructura hasta la forma de declamar existió una evolución que respondió tanto a los cambios estéticos de los distintos periodos como a la respuesta de las demandas

⁹⁸ Salaün (2001: 138) rescata de la obra de «Chispero» —pseudónimo del cronista madrileño de mediados del siglo XX, Víctor Ruiz Albéniz—, una descripción de los grupos que asistían al gallinero del Teatro Apolo compuesto por unas 500 personas entre: «“horteras” (empleados de comercio), estudiantes, cesantes, militares de baja graduación, una fuerte representación de los empleados ministeriales y del sector de la artesanía (de “artes y oficios”) el mundillo del toreo y la bohemia, “alguna que otra modistilla” y criada», o la calificada por «Chispero» como «gente de bronce» y nunca son mencionados público procedente del proletariado obrero o del mundo rural, que no debía ser frecuente hallar en estos lugares.

de los distintos públicos. La variabilidad y adaptabilidad de las funciones teatrales serán otro de los motivos por los que la refundición pervivirá durante todo el siglo XIX y parte del siguiente.

Una de las primeras cosas que hay que tener en cuenta es la estructura de los espectáculos. No se profundizará en géneros más allá de los de verso, puesto que no es el objetivo del presente estudio, pero en este se observarán las adaptaciones que en su disposición y organización de cara al espectador se van produciendo.

La llegada del Romanticismo no solo afectó al estilo del texto de las obras literarias, sino también al espectáculo en sí. Ermanno Caldera (1999: 90-93) realizó un recorrido por el proceso que llevó a lo que denominó como «espectacularidad romántica». Entre los años 1830 y 1850 es cuando tienen lugar estos cambios que quedarían integrados en la función teatral, algunos tan importantes como la creación de la «cuarta pared» que se dio al perder la representación su función moralizante, dirigida normalmente al público. Al interactuar solamente los personajes entre ellos distanciándose del espectador, los espectáculos ganaron en viveza y «verdad», algo que buscaron los románticos durante todo el periodo. Adicionalmente, se vuelve a potenciar un interés por mostrar distintas escenografías que recojan distintos lugares, se desarrolla un interés sobre el paso del tiempo que repercute en la acción dramática y se hace uso de luces y sonidos a modo de efectos especiales que dan énfasis a las situaciones. No obstante, comenta Caldera también que, mientras que en el drama imperaba esta «violación de las unidades», no sucedía así en las comedias, donde la regularidad escénica se compensa en busca de la complicidad del público a través del costumbrismo reflejado en el interior de domicilios, por ejemplo. Son también frecuentes los temas en los que se enfrentan campo y ciudad para ofrecer esos contrastes que otorgan dinamismo y provocan hilaridad.

Con estos últimos rasgos no es difícil imaginar cómo pudieron haber sido las puestas en escena de *La niña boba*. Hemos visto que la reescritura está adaptada a dicho costumbrismo, de hecho, el contraste entre la boba o la marisabidilla encaja perfectamente en el esquema expuesto con anterioridad. En el ámbito de la escenografía o el vestuario, estos podían ser percibidos como propios por el público que consideraba el Siglo de Oro el momento cumbre del esplendor cultural español, pero también cuadrarían en una estética contemporánea, como parece vislumbrarse en el dibujo de Pellicer (II. 2) publicado en *El*

mundo cómico a propósito de la función protagonizada por Elisa Mendoza Tenorio durante la apertura de la temporada del Teatro Español en septiembre de 1873.



Ilustración 2. Dibujo de José Luis Pellicer en el semanario satírico *El mundo cómico* ([05-10-1873. 2](#)). Hemeroteca Digital (BNE).

Caldera (1993: 93-96) habla también de la entrada en el Realismo, donde imperan los gustos de la ya consolidada burguesía. A partir de entonces la profusión del detalle y de la búsqueda de la veracidad se acentúan y eso se refleja en la presentación de las obras, donde además de la escenografía, el vestuario o el utillaje, cuyo máximo exponente son las puestas en escena de María Guerrero a finales de siglo, los silencios escénicos y las acciones no verbales cobran verdadera relevancia.

El formato de espectáculo complejo que hallamos en este periodo es heredero de épocas anteriores. Al igual que sucedía en el Siglo de Oro, no se representaba solamente la obra, sino que se incluían en ellas bailes y piezas dramáticas cortas. Desde inicios del siglo XIX consta en las carteleras, observables en las diversas fuentes hemerográficas utilizadas, de *Buen maestro es amor* una organización de la función en la que se inicia normalmente con la puesta en escena de la comedia, seguida después por un baile o parte musical para concluir con una obra de teatro corta, frecuentemente un sainete; este espectáculo se abre, a veces, con una sinfonía u otras piezas musicales; según las carteleras del momento consultadas, no parece que fuera frecuente durante este periodo el intercalado de piezas menores en los entreactos de la representación, como sí ocurría en el Siglo de Oro.

- *Las funciones patrióticas*

En ocasiones, la programación de las funciones responde a intereses propios de un determinado momento. Ya hemos visto anteriormente cómo la tendencia nacionalista del teatro del Siglo de Oro se ve acentuada por las circunstancias políticas. Los acontecimientos del primer tercio de siglo incentivaron la búsqueda de unos símbolos de identificación nacional. Los liberales de ese periodo contaban con simpatizantes en el mundo del teatro, como es el caso del propio Dionisio Solís o del actor Isidoro Maíquez. Por este motivo, en el contexto de la guerra contra Napoleón y de la época de las Cortes de Cádiz, surge en los teatros, específicamente en el de la Cruz, el formato de las «funciones patrióticas» que, con la intención de enaltecer los nuevos valores nacionales, realizan espectáculos donde las piezas musicales ofertadas suelen ser cánticos en contra del rey francés y las piezas escénicas, generalmente de nueva creación, narran episodios heroicos enmarcados en el contexto de la guerra o que pueden identificarse con el sentimiento del pueblo español (*Diario de avisos*, [05-08-1813. 160](#); [26-09-1813. 392](#)).

Tras la vuelta al absolutismo de Fernando VII, no volvieron a aparecer este tipo de funciones hasta el paréntesis del trienio liberal (*El Universal*, [25-11-1820. 2](#)). Con el fallecimiento del rey, la guerra entre carlistas y liberales no fue simplemente un conflicto armado sino también ideológico y patriótico, con el sentimiento nacionalista en unos y otros en lucha por la posesión de la verdadera españolidad. En este nuevo trasfondo bélico se dieron lugar nuevas representaciones de este tipo donde piezas como *Otro diablo predicador o el liberal por fuerza* y los himnos patrióticos eran los protagonistas (*Diario de avisos*, [19-11-1835. 4](#)), y cuya recaudación era destinada a ayudar al Estado en los gastos generados por la contienda bélica que en esos momentos transcurría en Navarra. Este tipo de espectáculos se representaron en los teatros con razón de una función al mes (*Revista española*, [08-12-1835. 4](#)).

En este ambiente, hasta las funciones que no recaudaban dinero para la guerra estaban imbuidas de ese espíritu patriótico como en el caso de la refundición. Desde el 16 hasta el 18 de noviembre de 1835 se puso en escena *Buen maestro es amor*, seguido de un intermedio de baile y concluyendo con el juguete dramático *Otro diablo predicador* (*Diario de avisos*, [16-11-1835. 4](#)) protagonizado por Matilde Díez. Gracias a la crítica de un

fervoroso espectador es posible saber cómo se inició el espectáculo y como lo podía vivir el público:

En el teatro de la Cruz se ha estrenado esta noche una piececita de circunstancias que precedida de himnos patrióticos de vivas en que prorrumpió el concurso a los objetos del cariño político dio a la función el colorido patriótico del día (*El Eco del Comercio*, [17-11-1835. 4](#)).

Sobre otra categoría de espectáculos, Rubio Jiménez (2003: 1844) habla de la creación, desde mediados de siglo, de grandes circos que llegaban a entrar en competencia directa con los teatros, puesto que en ellos se llegaban a representar obras dramáticas. No es este el caso del Teatro del Circo que, en 1844, que ya funcionaba como tal y contaba con una compañía de verso (*El Herald*, [14-04-1844. 4](#)) y acogió una representación de *La niña boba* (*Diario de avisos*. [31-08-1844. 4](#)), probablemente protagonizada por Joaquina Baus, mientras que años antes el espacio se dedicaba a los espectáculos ecuestres y de acróbatas.⁹⁹ La disputa entre los circos y los teatros se basaba en que mientras los primeros querían más libertad para programar sus espectáculos, los segundos demandaban que se regulase para evitar el intrusismo.

- *Espectáculos circenses en las representaciones teatrales*

Previamente a esto, los propios teatros llegaron a contar con espectáculos circenses de prestigio como reclamo del público integrando este espectáculo. Uno de los primeros ejemplos lo tenemos al inicio de las representaciones que Matilde Díez realizó como protagonista de *Buen maestro es amor*, el 16 de julio de 1835. Con motivo de la actuación del equilibrista, malabarista y músico conocido en la época como «indio Cossoul» o «Cossul», que atraía a numeroso público, se originó el espectáculo integrando la obra: primero se representaron los primeros actos de la comedia, luego actuaría Cossul con unas variaciones en violoncello, después se realizó el tercer acto y finalmente se cerró el espectáculo con «juegos orientales». El *Diario de avisos de Madrid* ([16-07-1835. 4](#)) del mismo día habla de las obras procedentes del Siglo de Oro y de sus adaptaciones entre el público, mostrando un panorama no muy halagüeño. El periódico comenta la pérdida del prestigio entre las obras de teatro antiguo, momento en el que el número de espectadores

⁹⁹ Aunque previamente, denominado como Circo Olímpico, sí que alternaba espectáculos de hípica y acrobáticos con representaciones dramáticas.

es muy reducido, aunque los actores y actrices, según el autor del artículo, alcanzaron gran notoriedad interpretando esos papeles. A pesar de los intentos por revitalizar el género a través de refundiciones y de la recuperación de algunas comedias olvidadas de importantes poetas auriseculares, se destaca que los teatros, por este hecho, se ven obligados a reducir su número de representaciones. Se puede observar esa tendencia hasta mitad de siglo en Adams (1936: 344).

Unos años después Matilde Díez volvería a ser la protagonista de *Buen maestro* en otra de estas programaciones donde el reclamo volvió a ser un espectáculo circense, esta vez ejercicios gimnásticos ejecutados por los hermanos Turem. La estructura de estas funciones, calificadas en este caso como extraordinarias por estar fuera del abono de representaciones, incluía una sinfonía, continuada de la representación completa de la obra para luego ofrecer una primera parte del espectáculo de fuerza de los hermanos Turem, un intermedio con un baile nacional y, como cierre de la jornada, la segunda parte de los ejercicios gimnásticos. En este caso estas funciones fueron los días 30 y 31 de julio (*Diario de avisos*, [30-07-1840. 4](#); [31-07-1840. 4](#)).

No es posible afirmar si del espectáculo circense llegaba a depender el éxito de la pieza, puesto que no tenemos datos cuantificables de asistencia. Pero lo que sí está claro es que la publicitación en prensa de las funciones pone el énfasis en estos artistas que, por otra parte, solo se encuentran durante un tiempo limitado. Lo que no se ha podido encontrar es un criterio mediante el que se decida cuáles son las obras escogidas para exponer estos espectáculos circenses o si, por el contrario, la compañía dramática mantiene un programa independiente respecto a los artistas itinerantes. Sí parece claro, en cambio, que esta mezcla de espectáculos híbridos y puntuales, con artistas reconocidos, debía de redundar en un aumento de público.

Debe destacarse también que son dos gestiones distintas las de estos dos periodos puesto que en 1835 el empresario del teatro era Juan Grimaldi (Duffey, 1942) mientras que en 1840 era el actor Julián Romea el que se encargó de ella (*El Correo Nacional*, [29-05-1840. 1-2](#)). Pudiera haber sido que, al tratarse de dos perfiles distintos, empresarial y artístico, en un caso se primaran las ganancias y en el otro la calidad literaria, pero por lo que se puede deducir de estos episodios, este modelo de espectáculo trascendió y es algo

característico de las décadas anteriores al cincuenta, hasta llegar a los fundamentos exactos de lo que se debía ver en el teatro.

- *Funciones más económicas vs. funciones «de moda»*

Con el paso del tiempo, la estructura del espectáculo irá reduciéndose en varios teatros, aunque no perdiéndose; en la segunda mitad del siglo XIX, van desapareciendo progresivamente las partes musicales y las funciones se componen de una pieza larga y otra breve para poder albergar una representación adicional en horario vespertino, sesión que existía anteriormente pero que se explota en mayor medida en estos momentos. Estas modificaciones son el resultado de la ampliación del negocio teatral que plantea otras fórmulas dirigidas a públicos más modestos. Estas sesiones de tarde, ejemplificadas con el caso del Apolo expuesto por Salaün (2001: 138), son más informales y baratas, destinadas a las clases medias urbanas principalmente. Aun así, el espectáculo más amplio no acabaría desapareciendo y convivirá a finales de siglo con estas funciones. En el Teatro Apolo, Josefa Hijosa protagonizaría la temporada con más representaciones de *La niña boba* en un solo coliseo entre 1879 y 1880 donde realizaría unas 26 funciones de la obra contando sesiones de tarde y nocturnas, en una práctica muy próxima al teatro por horas.

Si las sesiones de tarde se caracterizaron por ser las más económicas, aparece otra práctica en forma de los «días de moda». Salaün (*ibidem*: 128) explica que esta práctica se generaliza en el teatro burgués en la década de los setenta y perdura durante el primer tercio del siglo XX. Normalmente, una vez a la semana, en este tipo de funciones, las damas lucían sus mejores galas y se acicalaban para hacer ostentación de su posición y de su buen gusto, de esta forma se imponían, sin duda, «las prácticas sociales sobre el consumo artístico». *Buen maestro es amor* pronto fue la protagonista de numerosas veladas de moda, siendo la primera de ellas la del 18 de enero de 1878 en el teatro Martín de Madrid. Dicha función se abrió con la comedia a la que posteriormente siguió una soleá granadina, para finalizar con la ejecución de una pieza corta titulada *Una chica alemana*. Es posible que la presencia de la obra en los salones de teatro aristocráticos, así como la importancia adquirida del teatro del Siglo de Oro, hiciera percibirla como espectáculo distinguido y de buen gusto entre la alta sociedad y que influyera en su elección para un evento de estas características más que por su calidad literaria; tal vez, en parte, por ello los periodistas que dieron cuenta de la velada atribuyeran la obra a Tirso de Molina (*La Época*, [16-01-](#)

[1878. 3](#); *Boletín de loterías y toros*, [21-01-1878. 3](#)), partiendo la información, incluso, desde el propio coliseo que solamente buscaría dar prestigio con una obra aurisecular.

- *Las funciones «a beneficio de» o los «beneficios»*

Aparte de este tipo de funciones surgidas por su contexto histórico y cultural hay otro tipo que estarán presentes durante todo el periodo que repercutirán en algunas de las puestas en escena de la obra teatral.

Por una parte, es posible hallar numerosas «funciones a beneficio» o, simplemente, «beneficios». Estas puestas en escena surgidas inicialmente como recaudaciones para diversas causas o caridad, igual que sucedía con las funciones patrióticas, pronto evolucionaron y, a partir de la década de los treinta, comienzan a aparecer para el beneficio de actrices, actores y directores. Tal y como exponen Suárez y Suárez (2001: 768), este tipo de funciones fueron muy frecuentes en el ámbito escénico y artístico. Generalmente, solían darse entre dos y tres que se dedicaban a las primeras figuras de las compañías y, normalmente, tenían lugar al finalizar las temporadas como despedida del público —en el caso de las giras, incluso cada vez que concluían las representaciones en una ciudad, si habían permanecido al menos unas pocas semanas—. La recaudación obtenida iba directamente para la persona objeto del beneficio, suponiendo un complemento salarial a sus ganancias, o a la institución a la que se destinaba por diversas causas, generalmente caritativas. Además, pronto se reveló como una forma de distinción social entre las personas adineradas y de elevada posición que ofrecían a estos artistas numerosos y valiosos regalos que variaban desde coronas o ramos de flores hasta piezas de joyería de gran valor.

Cuando los beneficiados eran los intérpretes, estos tenían la potestad de escoger qué obras se representarían ese día para mostrar su talento artístico y es por esta razón por la que gran parte de las más de treinta actrices que representaron *Buen maestro es amor o la niña boba* a lo largo del siglo XIX la eligieron como pieza principal de este tipo de funciones. Por las características de la reescritura, hemos visto cómo el personaje de Clara gana en profundidad y matices interpretativos en detrimento del resto del reparto, que queda como marco o complemento de la actriz principal, ayudando a engrandecer su figura. Pudo ser este el motivo por el que esta obra fuera la elegida para este tipo de funciones, llegando a contabilizarse un número cercano a cuarenta representaciones de esta

categoría y sean de estas de las que más comentarios críticos suelen aparecer en prensa. Cabe pensar, también, que las artistas elegirían obras que les produjeran un buen rendimiento económico, lo que demostraría el prestigio del teatro del Siglo de Oro y, concretamente de la refundición de Solís, que debía ser considerada una obra de renombre y de cierta espectacularidad con capacidad de atracción.

- *Las funciones en ocasiones señaladas*

Por otra parte, la obra, gracias a su trasfondo patrimonial y cultural y al prestigio alcanzado, se convierte en protagonista de funciones celebradas en festividades y fechas señaladas. Desde su reestreno en 1835 como obra escogida para conmemorar el cumpleaños de la reina M^a Cristina (*Diario de avisos*, [27-04-1835. 4](#)), *Buen maestro es amor* es elegida para múltiples ocasiones tales como numerosas funciones navideñas, de Año Nuevo y de festividad de Reyes e, incluso, la celebración del nacimiento de Lope de Vega, desde su tricentenario, el 25 de noviembre 1862 (*Diario oficial de avisos*, [25-11-1862. 4](#); [26-11-1862. 4](#)), hasta 1884 (*Diario oficial de avisos*, [21-11-1884. 3](#)).

También debe señalarse que es la obra escogida para abrir numerosas temporadas en los teatros a lo largo del siglo y que María Guerrero, en su primera gira europea, la llevaba como primera representación en casi todos los lugares a los que iba, hasta el punto, ya en el siglo XX, de inaugurar el Teatro Cervantes de Buenos Aires en 1921 con su versión de la refundición. No sería esta la única inauguración de un coliseo con la refundición de Solís pues la primera puesta en escena en el homónimo Cervantes de Sevilla, ejecutada el 18 de octubre de 1873, fue realizada con *La niña boba* protagonizada por Felipa Díaz (*El Español*, [21-10-1873. 66.](#)) en la compañía dirigida por Pedro Delgado y Victorino Tamayo y Baus (Ramos, 2015: 72).

Con esta pieza también se celebró una función de entrega de premios en el Real Conservatorio de Música y Declamación el día 17 de enero de 1859. El alumnado presentó un programa que incluía *La niña boba*, protagonizada por Carmen Berrobianco, que fue la primera premiada en declamación y definida como poseedora de «una gracia inimitable» (*Gaceta de Madrid*, [19-01-1859. 6](#)). En este reparto también participaron Pilar Boldún, como Inés, y Elisa Boldún, como Blasa (*Gaceta de Madrid*, [18-01-1859. 4](#)); esta segunda llegaría posteriormente a protagonizar la obra en otras ocasiones. Al evento asistió la

Familia Real y la alta sociedad madrileña y fue la cantera de la que surgieron actrices que terminarían relevando a la gran Matilde Díez.

Restaría hablar de las funciones realizadas durante la época de María Guerrero en el Teatro Español en los conocidos como «lunes clásicos». La actriz instituyó unas sesiones de abono en dicho día de la semana «concebidas para la burguesía adinerada donde se representaba, a la manera de las actuales lecturas dramatizadas, obras del entonces llamado “teatro antiguo español”» donde decorados, muebles, *attrezzo* y hasta vestuario solían ser prestados a la compañías por mecenas y aristócratas y donde el prestigio de las obras clásicas se mezclaba con la puesta en escena destinada al «rancio gusto» de un público conservador, minoritario y elitista (Mascarell, 2014: 54). Sobre este tema continuaremos hablando en el próximo capítulo al tratar sobre la consolidación de María Guerrero como imagen de *La niña boba*.

- *Las funciones privadas en las casas de la alta sociedad: el teatro de salón*

Para concluir este apartado resta hablar de un tipo de funciones que no eran abiertas a todo el público; son las realizadas en viviendas particulares. Esta práctica, común desde siglos anteriores y presente durante todo el XIX, fue incentivada e imitada desde que la reina Isabel II en 1848 decidiera construir un teatro en el interior del Palacio Real. Este contaba con un aforo de 300 localidades y fue inaugurado el 27 de abril de 1849, con motivo del cumpleaños de la reina madre, representándose la obra *Caprichos de la Fortuna*, protagonizada por Matilde Díez y Julián Romea. Fueron a cargo de la compañía de este actor las veintitrés funciones que se realizaron entre esa fecha y su cierre, que tuvo lugar en 1851, debido a los enormes gastos que generaba (Freire, 1996: 10-12).

Tal y como expone Ana María Freire (1996; 2008) la desaparición de este teatro provocó entre la alta sociedad un vacío que pronto desembocó en un nuevo auge en la aparición de pequeños teatrillos en viviendas privadas, donde se realizarían funciones interpretadas principalmente por aficionados: en 1851 en la casa del escultor Ponciano Ponzano, dirigido por Ventura de la Vega; en 1857, el aristocrático Liceo Piquer, que funcionaba como una sociedad, o el de los duques de Medinaceli, de 1861, entre otros. Exceptuando el caso del Liceo Piquer, no parece que en ninguno de estos casos haya venta de entradas y no se puede considerar que todas las viviendas dedicaran un espacio permanente al teatro.

Pronto las élites burguesas más holgadas económicamente se sumaron a esta nueva ola del teatro de salón. Es el caso, por ejemplo, de las representaciones en la casa del entonces ministro de la Gobernación, Luis González Bravo y López de Arjona, cuyas tres hijas, Lucía, Leonor y Blanca, participarían y protagonizarían las obras ejecutadas entre las que se hallaría la refundición el 22 de abril de 1867 (*La Época*, [23-03-1867. 2](#); *La España*, [23-03-1867. 3](#); *El Imparcial*, [30-03-1867. 4](#)). Cabe mencionar que Luis era cuñado del actor Julián Romea, quien posiblemente proporcionó el texto para la representación de sus sobrinas.

Según Menéndez Onrubia (2015: 100) no era frecuente la representación de teatro clásico en los teatros «de salón». Pero *Buen maestro es amor* constituye una excepción, probablemente por varias razones: por ser un vestigio de la gloria pasada ya canonizada, por concordar con los valores nacionales de la élite en muchos casos, pero también por el prestigio de una ejecución de la obra con gran pompa y ornamento, a través de la lujosa escenografía, vestuario y utillaje, con los que demostrar el poder económico y la posición de los anfitriones.

La misma autora dedica su artículo a las suntuosas representaciones en la casa de Luisa Fernández de Córdova, duquesa de Híjar, que tendría uno de los teatrillos privados más representativos de la Restauración Borbónica entre las que llegó a poner en escena en tres ocasiones la refundición (Menéndez, 2015).

Estas representaciones de la duquesa tuvieron más impacto en prensa que las que se ejecutaban en el circuito teatral comercial madrileño. Sería el día 17 de enero (*El Pabellón nacional*. [15-01-1876. 3](#)) en el que daría la primera función en un pabellón levantado para uso teatral en el jardín del «hotel número tres» de la promoción realizada por el marqués de Salamanca en la calle Villanueva y en el que realizaría funciones entre 1875 y 1879 con un aforo de entre 100 y 120 personas (Menéndez, 2002: 109-111).

La crítica (*La Época*, [19-01-1876. 1](#); *El Globo*, [22-01-1876. 84](#)) recoge que la opinión de los asistentes coincide en que esta obra fue la mejor de las dadas hasta el momento por la duquesa, que protagonizó la obra y que por la ejecución de tan difícilísimo papel recibió regalos y honores de los asistentes, entre los que se encontraba la propia Matilde Díez

que disfrutó del espectáculo; la duquesa vestía con «exactitud y propiedad» además de elegancia, generando murmullos de aprobación, y demostró un profundo estudio del personaje con sus frases y gestos; el estudio de Menéndez Onrubia (2002: 10) menciona, a partir de una fuente, que el traje de esta «era de gro blanco con listas rosas, adornado el cuerpo con agremanes y clavetes de oro, gola al cuello, y un peinado tentador». Respecto al resto de aficionados que participaron en la escenificación, se afirma que quedó un conjunto armonioso y regular, sin quedar ninguno por debajo del nivel.

Tras finalizar la obra a las doce y media de la noche, se ofreció un banquete para los invitados y se dispuso la sala como salón de baile. Menéndez-Onrubia (2002: 110) especula con la posibilidad de que fuese Matilde Díez la que le facilitara el manuscrito teatral puesto que se hallaba entre los invitados. Volvió a repetirse la función el 11 de marzo, con solamente el cambio del papel de Laurencio, interpretado antes por Tónico Romrée y ahora por Gonzalo Vilches, por lo que se tuvieron que organizar nuevos ensayos (*El Globo*, [12-02-1876. 168](#)). En otra crítica (*La Época*, [14-03-1876. 3-4](#)), el articulista se sorprende gratamente por la interpretación de la protagonista que genera una gradación en la sensación del espectador, que piensa inicialmente que el personaje carece de entendimiento, después, empieza a dudar y a sospechar que es un artificio, hasta convencerse de que lo que sucede es una joven traviesa fingiendo estupidez para posiblemente lograr sus fines. Menciona también el trabajo del reparto que la secundó muy bien, el cuidado de los detalles para no romper la ilusión del público, que acabó aplaudiendo profusamente. Acabó la velada nuevamente con banquete y baile como también se indica en otra publicación (*El Globo*, [18-03-1876. 311](#)).

No sería hasta el año siguiente cuando la duquesa volvería a representar la obra en el teatrillo de su domicilio en la calle de Villanueva aunque con un reparto distinto al del año anterior, que obligó a posponer su reapertura (*La Moda elegante*, [06-03-1877. 70](#)). Fue el sábado 10 de marzo, cuando con *La niña boba* y *La casa de Tócame Roque*, se inaugura la temporada, acontecimiento al que se le dedica un extenso y detallado apartado al día siguiente en el diario *La Época* ([11-03-1877. 3](#)). En él se cuenta que el número de espectadores, que superaban los cien, era bastante menor al de los que se quedaron sin invitación, provocando un gran descontento. A las once comenzó la obra, pero según lo narrado en el artículo hay un desfase de lo que sucede en el texto de Solís, el original de

Lope o de la edición de Hartzenbusch a lo que relata Asmodeo, pseudónimo del escritor y periodista de sociedad Ramón Navarrete.

Según el relato, tras los tres golpes de ordenanza y levantarse la cortina aparecen dos damas de compañía en un salón suntuosamente adornado: la primera de ellas ya vista en el papel interpretado de «*culti-latini parla*» por lo que debía ser Carmen Paz y Mebiela de Teulón haciendo de Inés; la segunda, una joven de apenas dieciocho años, a la que se le dedican grandes elogios, es Eugenia Moreno Navarro, sobrina de la anfitriona Luisa Fernández de Córdoba, en el personaje de Celia, la doncella de Inés. No obstante, en el inicio de la versión solisiana, se abre el espectáculo con don Manuel hablando con su hija Inés sobre el casamiento de Clara y no es hasta la segunda escena que aparece Celia, la doncella; por otra parte, en la versión original y la de Hartzenbusch comienza la obra en la posada de Illescas con Laurencio y Turín y no es hasta la tercera secuencia que aparecen Nise y Celia. Por tanto, la versión ofertada por la duquesa de Híjar tuvo modificaciones, muy probablemente, respecto al texto solisiano, pues vemos cómo los nombres de personajes son los refundidos. Es cierto que puede haberse omitido, intencionadamente por parte del cronista la presencia en la escena de don Manuel, que fue interpretado por el dramaturgo Ventura de la Vega, para darle más protagonismo a las damas en su relato; en este caso habría una pequeña variante, en la obra Clara está presente desde el principio y no entra al escenario, tal y como se puede ver en el argumento anteriormente expuesto.

El artículo continúa con alabanzas para el resto del reparto y pasa a comentar la siguiente obra tras la que se dispuso el generoso bufé tras el que se inició un baile, dando fin a la velada excepto para el reparto, que se quedó de cena hasta el amanecer. Esta es la última representación de la obra en salón de la que se tiene constancia. El reparto de la obra fue publicado en el periódico *La Ilustración española y americana* ([15-03-1877. 182](#)).

Como se puede observar, esta práctica de la élite social suponía un gasto inmenso, pero que repercutía en forma de influencia y relaciones entre los distinguidos invitados. Por tanto, no puede ser entendido en ningún caso como un modelo de negocio burgués al uso, sino como un *habitus nobiliarius* como también lo eran los bailes o los distintos tipos de fiestas, donde *La niña boba* estuvo presente hasta en tres ocasiones —desconocemos si había algún tipo de pago de entrada por parte de los invitados, pero lo que parece evidente es que no se trata de una aventura empresarial—.

De uno de estos teatros de salón, protagonizados por aficionados, salió Fernando Díaz de Mendoza y Aguado, concretamente del teatro Ventura, en la casa del duque de la Torre. El nombre se debe a la hija del duque y primera esposa de Díaz de Mendoza que participaban en dichas veladas. Tras el fallecimiento de esta, Fernando se dedicó de forma profesional a la interpretación en la compañía de María Guerrero con la que pronto se casaría (Freire, 1996: 20).

7.3.5. *Las actrices y las compañías*

Estudiosos como Ermanno Caldera (1999: 98-99) o Jesús Rubio Jiménez (2003:1816-1820) coinciden al afirmar que el siglo XIX comienza la restitución del reconocimiento social de los actores que permitirá llegar a la situación de privilegio de la que se goza en la actualidad. Caldera distingue tres fases en el incremento del prestigio: la primera en 1819, cuando el rey Fernando VII acepta la solicitud de Isidoro Máiquez para retirar el calificativo de infame a la profesión de cómico; la segunda en 1832, cuando el propio rey emitió la orden que permite recibir al actor José Valero en el baile organizado por la sociedad aristocrática de Santa Catalina de la que había sido expulsado la noche anterior; la tercera en 1833, cuando la regente M^a Cristina concedió el uso del «Don» a los actores Carlos Latorre y José García Luna, generalizándose a la profesión. Además, la institucionalización del Real Conservatorio de Declamación y Música desde el año 1830 es sintomática de la nueva valoración de estos artistas que, en su función cultural, adquieren una consideración de carácter noble y especializado que debe ser profesionalizado.

Tal es la posición que muchos actores irán teniendo con el paso del tiempo que se darán situaciones como que la propia reina Isabel II invite a tomar el té a Matilde Díez, junto a su marido, a la vuelta de su gira por América (*La Esperanza*, [24-01-1859](#). 4) o que un grande de España como Fernando Díaz de Mendoza se consagrara como actor, al igual que su hermano, y que se casara con la intérprete María Guerrero.

El prestigio paulatinamente alcanzado por los actores tuvo repercusión directa en el tipo de obras ejecutadas. Si a esto le sumamos la revalorización patrimonial y nacional del teatro del Siglo de Oro, se produce un terreno fértil para el desarrollo y expansión del género durante todo el periodo. El caso de *La dama boba* o, mejor dicho, de su

refundición, es el paradigma de esta situación, pues como veremos, es una obra que desde Madrid tendrá una gran proyección.

Se ha mencionado ya que la obra reescrita adquirió unas características que potenciaban la interpretación de la actriz principal haciéndola destacar. No obstante, ese foco constante durante toda la representación podía llegar a ser perjudicial, ya que exponía también todos sus posibles defectos.

Adicionalmente se produce una relación simbiótica entre las compañías de teatro y las actrices con la obra. Por una parte, como ya se ha dicho, el interés social y nacionalista por arraigar la actualidad decimonónica en el teatro del Siglo de Oro, visto durante toda la época como la de mayor esplendor del país, hacía casi obligatorio que las compañías dispusieran de obras clásicas en su repertorio. Alberto Blecua (2004) hace un magistral recorrido en el que se va viendo cómo, con el paso del tiempo, ya a mediados del siglo XIX se consolida el aprecio por la literatura del siglo XVII como plenamente merecedora de su consideración como literatura del Siglo de Oro de la nación española en la poesía, la prosa y el teatro. Por otra parte, las actrices podían protagonizar una obra que, con todo su esplendor, realzara su talento artístico, pero, por el contrario, si no pudieran ejecutar la obra por su dificultad y no se lograra el lucimiento de estas artistas, entonces no sería interesante para las compañías mantenerlas y se preferiría escoger otras, ya que el desprestigio de la primera figura femenina perjudicaría la promoción de sus espectáculos.

Como exponen Álvarez Barrientos (1996: 142-145) y Rubio Jiménez (2003: 1821-1822), a principios de siglo los contratos de las compañías se acordaban en Cuaresma, para comenzar la temporada nueva en Pascua como ya sucedía en el Siglo de Oro —Sentaurens (1984) menciona este hecho para el caso de la Sevilla del XVII—. Álvarez Barrientos añade información sobre la relación de las compañías entre Madrid y el resto de provincias extractada de Mesonero Romanos, afirmando que en torno a esa fecha se reunían los actores y empresarios en la capital. Los actores que habían triunfado en otras ciudades como Barcelona o Cádiz eran contratados para las compañías de Madrid y otros se marchaban para trabajar en otras provincias, considerándose actores de más dignidad los que trabajaban en la Corte.

A través de la prensa se ha podido observar cómo durante el periodo de verano, cuando la ciudad de Madrid se vaciaba y decaía el número de espectadores, los intérpretes de la

capital o, incluso, compañías completas a partir de la segunda mitad de siglo, eran contratados por teatros de otras provincias y realizaban giras por el resto de territorios.

A través de la prensa se ha podido observar cómo durante el periodo de verano, cuando la ciudad de Madrid se vaciaba y decaía el número de espectadores, los intérpretes de la capital o, incluso, compañías completas a partir de la segunda mitad de siglo, eran contratados por teatros de otras provincias y realizaban giras por el resto de territorios.

Atraer primeros artistas de la capital permitía a los teatros y a las compañías periféricas adquirir un prestigio que redundaría en beneficios económicos. Es por ello que vemos cómo algunas de las actrices que protagonizaron la obra, fueron cambiando de compañía o que de ellas se halle información en distintos lugares, siendo un importante elemento de difusión para la representación y publicidad de la obra. Esta tendencia al centralismo provoca también, es necesario admitirlo, un sesgo de la información que hay sobre compañías o intérpretes periféricas de las que es complejo obtener información si no tienen vínculos con la capital, lo que dificulta realizar un panorama de su influencia real.

Periodo de actrices / representaciones

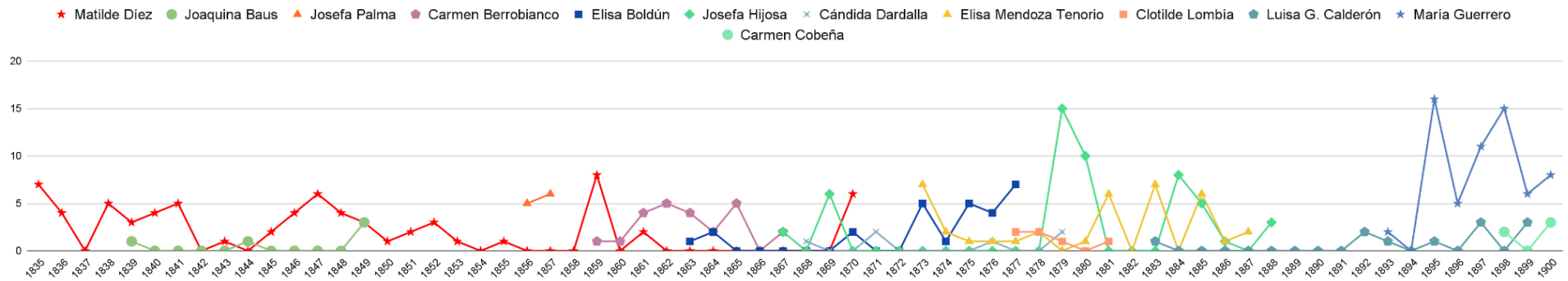


Ilustración 3. Periodos de actividad de las actrices y cantidad de representaciones que constan desde su primera aparición como protagonistas hasta la última.

En torno a una treintena de actrices representaron la obra de teatro a lo largo del siglo. En la gráfica precedente [II. 2] se pueden observar algunas que por su número de representaciones o relevancia general han sido incluidas, ofreciendo así una imagen general del desarrollo de la obra y los puntos álgidos de *La niña boba* en sus carreras. Cada una de las líneas indica la primera puesta en escena de la comedia hasta la última, no los períodos totales de la actividad de las actrices.¹⁰⁰ Casi la totalidad de las actrices reflejadas en la gráfica alternaron funciones en Madrid con otras ciudades, con excepción de Hijosa, que parece haber protagonizado representaciones solamente en distintos teatros de la capital.

Debe destacarse además que no se solían dar solapamientos de representaciones de la obra en la misma ciudad, lo que denota que había una especie de entente entre compañías para no repetir piezas en los mismos lugares. La ciudad de Madrid, también, se convirtió en monopolio donde solamente había una sola actriz representando la obra, con alguna excepción que se analizará en el apartado siguiente, aunque sí se solía ejecutar en el resto de provincias. La red de actrices es estrecha produciéndose varias relaciones entre ellas al haber compartido compañía o incluso enseñanzas. Sobre este tema convendría indagar más en futuros estudios pues ayudaría a entender mejor los vínculos profesionales que alimentan las producciones artístico-culturales del país.

En este sentido, es obligado hablar de Matilde Díez, una de las actrices más importantes del siglo XIX, como ejemplo de la simbiosis entre *La niña boba* y la actriz y el encumbramiento que dicha relación proporciona, tal vez, a ambas. Para comprender este fenómeno hay que señalar que Matilde fue la protagonista cuando la refundición se reestrenó en 1835; durante toda esta temporada se llegaron a hacer siete funciones, superando las cinco del año de su estreno. A partir de ahí la presencia de *Buen maestro* en el repertorio de la actriz y su ejecución sería casi constante repitiéndola en gran parte de sus temporadas teatrales en diversas ciudades y va aumentando su programación con el paso del tiempo —véase el detalle en el apéndice del presente trabajo—. Se llegó a representar en Granada, en el tiempo en que Díez y, su marido, Romea, inauguraron en la ciudad un monumento en honor a Isidoro Máiquez (Rodríguez, 2007); se vio sobre las tablas del

¹⁰⁰ Los datos extraídos se encuentran resumidos en una tabla al final del análisis de los datos y se ofrece en los apéndices un desarrollo narrado donde se incluyen las fuentes de información de las puestas en escena (pp. 455-507).

Príncipe, reconvertido en el primer Teatro Español como primer intento de Gran Teatro Nacional promovido desde el gobierno, en 1850 y prosiguió con ella tras su desaparición; en 1853 fue la primera actriz que llevó la versión refundida —por lo menos la primera de la que hay constancia— con representaciones en La Habana y Ciudad de México, junto a Manuel Catalina; a la vuelta de este viaje transatlántico, en 1859, con gran expectación por parte del público, dio siete funciones de la obra en Madrid cuando contaba ya 41 años, a lo largo de la temporada; finalmente, no volvería a representar *La niña boba* hasta 1870 (*Diario oficial de avisos*, [19-04-1870. 4](#)), gracias a la petición de amigos y admiradores de la actriz que deseaban volver a disfrutar su interpretación en dicho papel, tal y como afirmó la prensa del periodo (*La Época*, [13-04-1870. 4](#)); en esta temporada daría últimas seis funciones con gran éxito y con la participación en la obra de Elisa Boldún, una de las actrices que recogería el testigo de Matilde, en el papel de Blasa.

Desde 1935 hasta las últimas funciones que dio en el año 1870 fue la protagonista indiscutible de la refundición solisiana, como se muestra tanto en la documentación hemerográfica como en el reparto del manuscrito *BH-A*. Casada con Julián Romea, los dos iniciaron su carrera contratados por el empresario Juan Grimaldi en el teatro del Príncipe a inicios de los años treinta, como indica Rubio Jiménez (2003: 1818-1819), y fueron la pareja de moda del periodo. En 1840, Romea asumió la dirección de la empresa de teatros de Madrid y quedó a su cargo la gestión de los teatros del Príncipe y de la Cruz.

Según el propio Romea, él sintió la obligación de resucitar el teatro antiguo poniendo en escena obras como *La dama duende*, *Casa con dos puertas*, *El Astrólogo fingido*, *Lo cierto por lo dudoso*, *Amantes y celosos*, *Marta la piadosa*, *García del Castañar*, *Entre bobos anda el juego*, *El desdén con el desdén*, *El Ricohombre de Alcalá* y, por supuesto, *La niña boba* entre otras muchas, como afirma en un texto reproducido por Antonio Ferrer del Río (*Revista de España*, [t. III. 615](#)). Mientras, la actriz se consolidó como la imagen de múltiples obras y personajes, como es el caso de Clara en la refundición.

El estilo declamatorio de la pareja partía del realismo escénico y del naturalismo, tal y como explican Rubio Jiménez (*idem*) o Soria Tomás (2020: 371-372); en este aspecto Julián Romea, seguidor de las enseñanzas de Latorre e incentivado por Grimaldi, creó una escuela en la que formó a quienes luego serían seguidores suyos como Victorino Tamayo y Emilio Mario. Romea también impartiría clases en el Real Conservatorio de Declamación y Música, sería uno de los maestros de la siguiente generación de actrices y

en 1866 sería el primer actor que fue nombrado director de la institución. En 1874, reabierto el conservatorio como Escuela Nacional de Música y Declamación, sería Matilde Díez la que ostentaría la cátedra de Declamación hasta su fallecimiento en 1883.

La pareja de artistas se separó en torno a 1853, momento en el que Matilde sería contratada en Cuba junto al actor Manuel Catalina para trabajar en el Gran Teatro de Tacón de La Habana, desde donde harían varias giras por el continente; su estancia en América abarcó hasta 1859, año de su retorno. Como se puede observar, su regreso causó gran expectación y la mitificación de la actriz en muchos de sus papeles, entre los que se hallaba el de Clara, contribuyó a que nuevamente se produjese un incremento de representaciones de *Buen maestro*. Después de este momento, no volvió a interpretar el papel de la protagonista, en parte por la inverosimilitud de representar a una «niña», exceptuando ocasiones que funcionaron como homenaje y gloria del recuerdo de la actriz entre el público, como sucedió en 1870, último año en el que, según la documentación analizada, volvió a encarnar a Clara.¹⁰¹

Paralelamente a los inicios de Díez, comienzan en torno a 1839 las representaciones de la actriz Joaquina Baus, hermana menor de Antera y Teresa, intérpretes que estrenaron la obra en 1827. Según Calvo Revilla (1920) fue instruida en la interpretación por la veterana Antera y se consideró la heredera artística de Rita Luna, especializándose en la interpretación de obras de teatro del Siglo de Oro. Con su esposo José Tamayo, representó la obra especialmente en los teatros andaluces, aunque en la temporada de 1844-1845 se hallaban en el teatro Circo de Madrid, en compañía con José Valero, con el que trabajaron en varias ocasiones (*Revista de teatros*, [27-02-1844. 2](#)).

Mientras Matilde se hallaba en América, la obra siguió siendo representada, por una parte, por la actriz Rita Revilla, que no aparece en la gráfica, pero sobre todo por Josefa Palma, contratada por distintas compañías y en distintos teatros. Esta última es de especial relevancia por su vínculo personal con Díez, ya que era esposa de Florencio Romea, hermano de Julián y, por extensión, cuñada de la actriz. Tras volver Matilde de América, no parece que volvieran a representar la obra.

¹⁰¹ En la gráfica anterior y en los apéndices se puede observar más detalladamente la relación simbiótica que existió entre la actriz desde sus primeras representaciones en 1835 hasta las últimas en 1870, estas últimas como homenaje aislado después de casi una década sin constancia de más representación.

A partir de la década de 1860 se produce el relevo generacional y nuevas actrices aparecen como potenciales relevos de la soberanía de Matilde Díez en la interpretación de la obra de Lope/Solís.¹⁰² La primera que despuntó fue Carmen Berrobianco, salida del Real Conservatorio, como ya se ha visto. Sería precisamente Julián Romea el que potenciaría su carrera al finalizar sus estudios en 1859, llevándola con su compañía por los distintos teatros del resto de provincias hasta aposentarla en el teatro Variedades, dirigido por él mismo. Otras actrices como Elisa Boldún, también salida del Conservatorio, o Elisa Mendoza Tenorio llegaron a trabajar junto a Matilde Díez, revelándose como sus sucesoras directas.

Debe mencionarse también la importancia de la actriz Josefa Hijosa, que como se puede observar en la gráfica, tuvo uno de los mayores picos de representación con ya cuarenta años de edad, especialmente en el Teatro Apolo, dirigido por su marido Ricardo Morales y, posteriormente, en el Novedades. Cabe recordar que es en este periodo cuando se producen representaciones con precios más asequibles en dichos teatros madrileños y, coincidiendo en la misma temporada, funciones dirigidas a un público pudiente, como en el Princesa.¹⁰³

Respecto a las compañías que los actores iban creando para trabajar en teatros o bien para las múltiples giras, hay algunas que son especialmente relevantes en lo que respecta a la distribución de la obra. Su estudio puede llegar a resultar complejo puesto que las compañías varían mucho de un año a otro con varios traspasos de artistas, habiendo momentos en los que los socios que gestionan una empresa posteriormente se separan y siguen itinerarios distintos. Se han hallado, además, algunas que realizan puestas en escena pero que, por ser compañías periféricas o de teatros alejados de la corte, no tienen eco en la documentación hemerográfica.

Sobre las compañías mayores que bajo la dirección de artistas reconocidos y de gran fama ayudaron a la difusión de *La niña boba*, ha sido más sencillo poder encontrar sus zonas de influencia, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX. Hemos visto el caso de Julián Romea como empresario de varios teatros madrileños y director de algunas compañías que representaron la obra. Otra de las compañías más influyentes en su

¹⁰² Para ver unas pequeñas descripciones coetáneas de las actrices en el último tercio del siglo XIX, muchas de las cuales protagonizaron la obra, véase Marqués (1886).

¹⁰³ Dicha coincidencia se produce en las temporadas 1885-1886 y 1887-1888.

distribución, sobre todo en Andalucía y en torno a la década de 1870, fue la de Victorino Tamayo y Baus, discípulo de Romea e hijo de los actores José Tamayo y Joaquina Baus, que llegó a participar en la obra en 1863 con las hermanas Boldún (*El Paraíso*, [22-11-1863. 7](#)). Bajo su dirección fueron varias las actrices que encarnaron a Clara como Elisa Boldún, Felipa Díaz, Amalia Losada, Clotilde Lombía o Dolores Baena; debe mencionarse que también hay constancia de la integración en la compañía de la misma Matilde Díez, ya con sesenta años (*La Crónica Meridional*, [26-05-1878. 3](#)).

La compañía dirigida por Rafael Calvo y, posteriormente, codirigida por Antonio Vico, tuvo una relevancia importante, no solo porque se encargaran de la gestión del Teatro Español entre 1887 y 1889 (Menéndez, 1999: 190) período en el que no se ejecutaron representaciones de la comedia en dicho coliseo, sino porque previamente a esas fechas ya trabajaron en él para el empresario Ducazcal con Elisa Mendoza Tenorio como primera actriz, una de las sucesoras de Matilde Díez, con la que llegó a trabajar en dicho teatro. Además de ese periodo, cabe destacar que la compañía partió de gira integrando a Elisa, con la que la obra se representaría en su compañía hasta el año 1882. Una vez la actriz abandonó la compañía, no parece que Calvo-Vico repusieran la obra.

No podemos acabar este apartado sin hablar de las compañías encabezadas por mujeres. En primer lugar, la de Luisa González Calderón que, habiendo sido segunda actriz de Mendoza Tenorio, acabó protagonizando la obra y con una compañía propia con la que llegó a representarla en La Habana cuarenta años después de Matilde Díez (*La Tierra gallega*, [23-06-1895. 6](#)). Después, otras dos continuarán la proyección de la obra durante el siglo XX: Carmen Cobeña y María Guerrero, con sus respectivas descendientes homónimas.

Carmen Cobeña con su compañía propia y asociada con distintos actores trabajaría itinerante por las distintas provincias españolas, pero no representó en el XIX la comedia en la capital. Como se verá en el capítulo siguiente, fue una actriz muy activa que ayudó a la difusión de la obra en numerosas ciudades a través de la versión refundida que interpretaba.

Como veremos en el siguiente capítulo, María Guerrero representó la encarnación de la imagen de *La niña boba*. Desde su comienzo con la gestión del Teatro Español en 1894, bajo la titularidad de su padre, y después con su propia compañía, la actriz mantuvo en su

repertorio la obra dándole uno de los periodos de mayor expansión y esplendor tanto en España como en el extranjero.

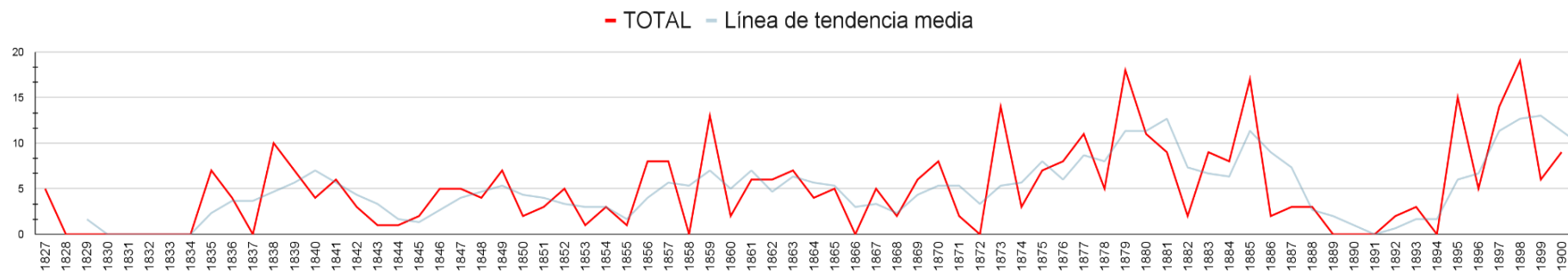
Aunque la interpretación y la versión de *La dama boba* utilizada por María Guerrero, es decir, la refundición derivada de Dionisio Solís, marcaron y fueron marcadas por el siglo XIX, también gran parte de sus representaciones y de importantes bienes patrimoniales derivados de ellas se produjeron y perpetuaron ya entrado el siglo XX —de hecho, hasta llegar la figura de Federico García Lorca, que marcó un giro decisivo en la visión de la obra—, por lo que nos ocuparemos de la actriz en el próximo capítulo 8 de esta tesis.

7.4. Evolución de las representaciones

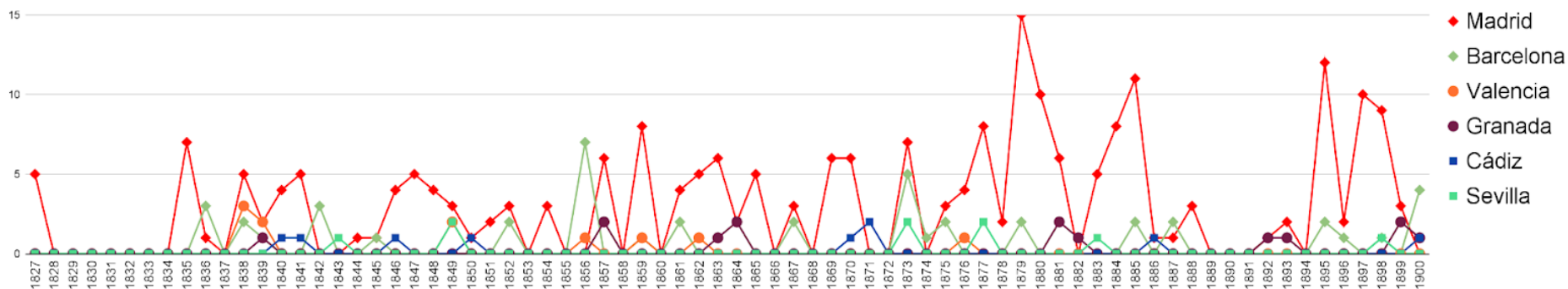
A lo largo de los apartados anteriores se ha intentado ofrecer una visión de los elementos que permiten comprender la pervivencia y la adaptación de la obra de Lope, a través de su refundición, durante todo el siglo XIX. Pero, para poder acercarse a la realidad escénica de esta, ha sido preciso hacer un estudio basado en hemerografía que, aunque no podemos considerar exhaustivo, es lo bastante detallado como para extraer unas conclusiones válidas sobre el análisis de las puestas en escena. A pesar de ello, debe advertirse que la carencia de información es especialmente acusada en la primera mitad del siglo XIX, atenuándose progresivamente con el paso del tiempo y el aumento de las publicaciones —así como sus digitalizaciones—. Ha sido especialmente útil el reconocimiento de texto realizado en muchas de las hemerotecas digitales con tecnología OCR que, aunque imprecisa, ha permitido indagar notablemente entre sus fondos y debe lamentarse que no sea así en fondos de capitales tan importantes como Sevilla, Valencia, Zaragoza, Cádiz u otras poblaciones más o menos grandes que hubieran ampliado la perspectiva general del estudio. Tal vez se podría solventar con la consulta *in situ* de archivos municipales o comarcales, que seguro depararía interesantes resultados, pero que aquí no se puede acometer.

A continuación, se ofrecen dos gráficos sobre la cantidad de puestas en escena de *La niña boba*:

Representaciones / Año



Representaciones / Año en ciudades



El primero de ellos ofrece información sobre el total de representaciones halladas en la documentación, con una línea de tendencia que muestra la media de estas cada tres años. La segunda refleja la cantidad de ciudades en las que se han hallado más puestas en escena: Madrid (con un destacadísimo resultado de 230),¹⁰⁴ Barcelona (46), Granada (14), Valencia (11), Cádiz (9) y Sevilla (9).

La primera de las conclusiones que podemos extraer es la presencia constante de la obra, con sus altibajos, durante todo el siglo, desde su reestreno en 1835, a excepción del inicio de la década de los noventa que se analizará más adelante. La media de las 371 funciones documentadas a lo largo del XIX se halla en torno a cinco por año, pero, aun así, se puede observar la frecuencia cíclica de las puestas en escena cada poco tiempo, alternando temporadas de varias representaciones, con otras de escasas. Algunos de estos valles producidos en las gráficas responden también a vacíos en la documentación que coinciden con la partida de algunas actrices y compañías hacia otras ciudades.

Después de las actuaciones de los años 1835 y 1836, el año 1837 parece no manifestar representaciones. Esta fecha coincide con la temporada de 1837-1838, cuando se produjo el regreso a Madrid desde Barcelona de Matilde Díez junto a su esposo Julián Romea (Mellado, 1846: 399), donde trabajaron en el Teatro Principal y ejecutaron las funciones de la obra de la capital catalana del 1836. Se percibe después de esta laguna un repunte de puestas en escena tanto en Madrid como en varias ciudades, que puede tener relación con el impacto generado por las representaciones de Díez o bien por la hipotética extinción de los derechos de Dionisio Solís o, incluso, por la combinación de ambas circunstancias.

Un nuevo descenso de las representaciones se produce a partir de 1842, momento en el que la comedia desaparece de los escenarios madrileños hasta que se rescata en el teatro Circo en 1844, interpretada muy probablemente por Joaquina Baus y retomada al año siguiente por Matilde Díez. Comparando con los datos de puestas en escena de teatro del

¹⁰⁴ Según los datos de Adams (1936), *Buen maestro es amor* sería una de las obras de teatro clásico más representadas en Madrid entre 1830 y 1850 con 51 funciones, con la misma cantidad que *El asombro de Jerez* y *El desdén con el desdén*. La superan en número *García de Castañar* (79), *El hechizo por fuerza* (52), *Mari Hernández, la Gallega* (60), *El mayor contrario amigo y diablo predicador* (106) —habría que comprobar si algunas de estas representaciones, sobre todo las 22 de 1835, eran tales o la pieza *El diablo predicador o el liberal por fuerza* de Bretón de los Herreros— y *El ricohombre de Alcalá* (53), todas ellas refundidas.

Siglo de Oro que recoge Adams (1936: 344) hasta 1850 en Madrid, esta bajada no se produce en la programación de obras clásicas en general: mientras que en 1841 *La niña boba* fue representada cinco veces de un total de nueve reposiciones auriseculares, en 1842 la cantidad total fue de diez obras clásicas en las que no se han hallado indicios de representación de *Buen maestro*. Es probable, por tanto, que la bajada se deba más a una renovación del repertorio para ofrecer al público que a algún otro factor externo cultural o político.

Desde la partida de Matilde Díez a América podría haberse producido un descenso de actuaciones, pero esto no se refleja por dos motivos: la aparición de actrices como Rita Revilla o Josefa Palma, que llegaría incluso a actuar en el Príncipe en 1857, donde actuó principalmente su cuñada Matilde hasta el momento de su viaje, que se complementa con la documentación de algunas puestas de esta en América. Por otro lado, el regreso de la «Perla», sobrenombre por el que se conocía a Díez, a España despertó una gran expectación que, como ya se ha visto, disparó el interés por la comedia. Desde entonces se produce un incremento en la tendencia que responde a la aparición de las sucesoras de la actriz que pronto ocuparán el papel protagonista que esta dejaría de hacer.

En este periodo es destacable el pico que se produce hacia finales de la década de 1870 y principios de la de 1880. Este incremento coincide con las representaciones de Josefa Hijosa en el teatro que, como ya se ha dicho en el apartado anterior, protagonizó uno de los mayores periodos de esplendor de la obra entre los teatros Apolo y Novedades. Cabe matizar que en este momento se producen representaciones más económicas, incluyendo sesiones de tarde, en dichos teatros madrileños y, coincidiendo en la misma temporada, funciones en otros teatros de entradas dirigidas a un público pudiente y elitista, como era el Princesa.¹⁰⁵ Esto demuestra la existencia de distintas audiencias y distintas representaciones según el nivel adquisitivo de los espectadores. El auge de las representaciones también debió derivarse del éxito de la temporada 1879-1880 de Hijosa, en la que realizó unas veinticinco funciones, y de que, en la temporada siguiente en el Español,¹⁰⁶ Elisa Mendoza Tenorio ejecutara seis puestas en escena, sin contar las que se produjeron en otros teatros del resto de provincias.

¹⁰⁵ Dicha coincidencia se produce en las temporadas 1885-1886 y 1887-1888.

¹⁰⁶ En la temporada 1880-1881, Josefa Hijosa cambió del Teatro Apolo al Novedades (*La Unión*, [16-08-1880. 3](#)) y aun tardaría cuatro años en volver a representar la obra.

Esta etapa de mayor desarrollo de la obra acabará abruptamente en el año 1889. A propósito de la pérdida de interés generalizada en el teatro clásico hacia esa fecha Menéndez Onrubia (1999: 188-190), como ya hemos visto, llama la atención sobre la elitización del género, pero también destaca la aparición de la figura de los divos, en este caso Ricardo Calvo y Antonio Vico que, debido a su excesiva especialización, reducen las obras de este tipo en sus repertorios. Adicionalmente, podemos observar a través del artículo de Sánchez Pérez publicado en *La ilustración Ibérica* ([23-02-1889. 6](#)), con motivo de la decadencia del Teatro Español, la escasa consideración que tenía el teatro clásico hacia finales de siglo:

De Calderón apenas si puede tolerar *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*; de Lope no acepta más que el *Sancho Ortíz de las Roelas* (*La Estrella de Sevilla*) y *La niña boba*, o *La dama boba*, como la tituló su autor. *La verdad sospechosa*, de Alarcón, le hace bostezar. *El desdén con el desdén*, *Entre bobos anda el juego* y *García del Castañar*, refundidas y todo, no han conseguido que se familiarice con Moreto y con Rojas. Nada, que no es posible resucitar el teatro antiguo.

A pesar de que *La niña boba* sale bien parada en esta enumeración, podemos observar que desaparece también de los escenarios a partir de esa fecha, pese al eclecticismo que caracterizaba a Ricardo Calvo como bien dice Menéndez Onrubia (1999: 190). Esto se debe a que la obra es primordialmente femenina y pese a contar con varias actrices que en algún momento representaron la obra en los elencos del Español de ese periodo, no es hasta 1892 cuando volvería a verse en dicho teatro, cuando ya figuraba como primera actriz Luisa González Calderón.

De todos modos, el siguiente periodo de esplendor se alcanzará con la llegada de María Guerrero y de su compañía al Español que se convertirá en ese momento en la encarnación viviente de la protagonista, ayudada por la escenografía y, sobre todo, por el vestuario con los que llegaría a ser retratada. Además, debe indicarse que, gracias a sus numerosas giras por Europa y América, este nuevo periodo de expansión trascendió las fronteras nacionales. Pero no sería ella la única de las actrices que influyen en la propagación de la obra, ya que, si María Guerrero triunfaba sobre todo en el teatro Español, fuera de la órbita madrileña tienen especial influencia las giras de Luisa González Calderón, que con su propia compañía llegaría a actuar en La Habana (*La Tierra gallega*, [23-06-1895. 6](#)), y por supuesto, de Carmen Cobeña, que comenzará a representar la obra con compañía propia en 1898, contando en sus filas con el gran Emilio Mario. Tanto Guerrero como

Cobeña, como ya se ha dicho, serán las encargadas de traspasar la frontera intersecular y continuar con la proyección de *La niña boba* en el siglo XX.

Debe identificarse este momento de nuevo esplendor de la obra a finales de siglo con la guerra contra Estados Unidos que concluyó con la firma, el 10 de diciembre de 1898, del tratado de París y la pérdida de los territorios ultramarinos de Cuba, Filipinas y Puerto Rico, poniendo fin a los vestigios imperiales de épocas anteriores. Un artículo refleja todo este sentir publicado en *La Dinastía* ([23-11-1898. 2](#)) a propósito del regreso de la gira europea de la Compañía Guerrero-Díaz de Mendoza escribiendo lo siguiente:

Al caer desangrada España bajo el puñal de unos traidores, dos artistas eminentes, entusiastas del arte patrio, han ido a cantar nuestras glorias ante las naciones que nos contemplan con lástima, a las que han enseñado nuestra gloriosa historia, vi-
viente en nuestro teatro antiguo y moderno.

Volviendo al análisis de las gráficas, es posible observar también que la de representaciones totales está principalmente guiada por las ejecutadas en Madrid. La obra tiene una notoria presencia en los teatros de la Corte, pero debido a su influencia parece extenderse a otras ciudades con el paso del tiempo; los datos arrojados superan con mucho las representaciones del resto de lugares. Es cierto que no se dispone de tanta información del resto de carteleras, aun así, abundan las producciones y, como demuestra el ejemplo de Barcelona —mejor documentada que otras—, parece que su cantidad es algo proporcional a la oferta de obras dramáticas de las distintas urbes.

Por todo esto, es necesario descentralizar los estudios del ámbito de Madrid para cubrir la laguna que hay respecto a los datos y estudios de otras ciudades que pueden partir de investigaciones más localistas que cuenten con prensa y documentación que permitirían ampliar este panorama. Debe destacarse en este aspecto el notable esfuerzo y la gran labor desempeñada por el grupo Seliten@t bajo la dirección José Romera Castillo que progresivamente intenta profundizar en dicha área de investigación, ampliando el panorama general.

Aun así, parece que los datos arrojan que la obra es especialmente representada en Madrid, muy por encima del resto de ciudades, debido a las características idiosincráticas de los públicos de la capital que, como se ha visto, llegaron a propiciar la aparición de la

misma obra en distintos teatros —y no solo, considérese el fenómeno del teatro de salón— durante la misma temporada. También son varios los ejemplos de diferenciación de pareceres que marcan las diversas tendencias entre los públicos de distintos lugares, pero pondremos el caso paradigmático de las dos grandes actrices del siglo.

Matilde Díez en su viaje a Cuba estrenó *La niña boba* el 15 de diciembre de 1853 y, aunque la *Revista de La Habana* ([t.2-3 \[1853-1854\]. 162](#)) habla de la brillantez interpretativa de la actriz representando a «Doña Clara»; de la obra comenta que está «hoy tan fuera de nuestros gustos escénicos como de nuestras costumbres» con lo que «queda muy explicada la frialdad con que acogió el público semejante ensayo de hacerle gustar de unas bellezas que reconoce en el libro, pero que no siente ante las tablas» y que por ello «gran parte del público la aplaudía sin sentir o más bien por la alegría que le causaba la naturalidad de sus gracias infantiles».

Más próximo es el caso de María Guerrero que, aunque era estimada como actriz, su repertorio no interesaba por igual en todas partes. En Madrid, el día 20 de marzo de 1895 se realizaría el beneficio de la actriz, en cuyo programa primero ejecutó *La niña boba* por la que recibió numerosos aplausos y canastillas de flores, junto al estreno de *Teresa*, el ácido ensayo dramático en un acto de Leopoldo Alas «Clarín» que desagradó enormemente al público (*El Día*, [21-03-1895. 2](#); *La Iberia*, [21-03-1895. 3](#)). No obstante, las críticas en Madrid no coincidieron con las de Barcelona; las primeras generaron un efecto de expectación en la capital condal que se manifestó en el exitoso estreno de *Teresa* el 15 de junio y al día siguiente se representaría *La niña boba*.¹⁰⁷ Precisamente *La Esquella de la Torratxa* ([21-06-1895. 394](#)) manifiesta la extrañeza de que la compañía solamente representase *Teresa* una sola vez después de haber despertado tanta curiosidad y fuese muy aplaudida mientras que presenta la siguiente reflexión respecto al teatro clásico:

En cambi la companyia s'ha entrega a *tuti-plé* a la interpretació de algunas obras del teatro antich, com *La Villana de Vallecas* de Tirso de Molina y *La niña boba* de Lope de Vega.

En aquestas sí que no hi palpitan las passions propias dels nostres temps, ni s'hi perceixen los remors fondos de la lluyta social, ni s'hi destaca un sol atreviment que puga perturbar la digestió tranquila de certas classes, que van al teatro no a sentir ni a meditar, ni molt menos a emocionarse, sino a distreures y a passar l'estona, en opinió de certes critichs poch amichs d'encaparrarse.

¹⁰⁷ Para la recepción de *Teresa* en Barcelona véase Miñand (2000).

Hi ha gent que mereixeria viure en lo sigle XVII.

Menéndez Onrubia (2000: 170) destaca también que el ambiente aristocrático del Español no era el adecuado para la obra de «Clarín», que fue la primera obra en sufrir los efectos de la ruptura con el naturalismo mencionado anteriormente.

7.5. Las representaciones halladas en la documentación

A continuación, se ofrecen dos tablas que contienen los días en los que hubo funciones de lo que, *a priori*, parece ser la refundición solisiana o derivadas de esta. No se ha encontrado ningún indicio que pudiera indicar que alguna de estas se corresponda con un texto más próximo a Lope. Se ha decidido utilizar el año 1851, estableciendo como hito el fracaso del Teatro Español, por los cambios que supone, ya que las temporadas comenzarán a contabilizarse a partir de octubre. Cuando un dato no ha podido averiguarse se ha dejado en blanco y cuando se trata de una hipótesis o no se ha podido concretar se ha hecho uso de los interrogantes.

La información hemerográfica se ha extraído principalmente de hemerotecas digitales tales como: Hemeroteca Digital Hispánica ([HDH](#)), Arxiu de Revistes Catalanes Antiques ([ARCA](#)), Biblioteca Virtual de Andalucía ([BVA](#)), Biblioteca Dixital de Galicia ([Galiciiana](#)) y Biblioteca Virtual de Prensa Histórica ([BVPH](#)). También se ha complementado con la consulta de las tesis doctorales de Seliten@t, entre otros trabajos ya citados, que contuvieran información sobre la representación de la obra durante estos periodos en distintas ciudades.

Se ha dispuesto en los apéndices, a modo de complemento, un desarrollo de la información hallada en la documentación.

a) Tabla de las representaciones documentadas hasta 1850

Temporada	Fechas	Ciudad	Teatro ¹⁰⁸	Actriz principal
1826-1827	1827: 21/01,	Madrid	Cruz	Teresa Baus o

¹⁰⁸ Lamentablemente, no es posible indicar siempre el nombre del teatro.

	22/01, 23/01, 24/01, 25/01.			Antera Baus
1835-1836	1835: 27/04, 28/04, 19/05, 16/07, 16/11, 17/11, 18/11. 1836: 16/01.	Madrid	Cruz y Príncipe ¹⁰⁹	Matilde Díez
1836-1837	1836: 26/07, 17/10, 07/12.	Barcelona	Principal	Matilde Díez
1838-1839	1838: 02/08, 03/08, 16/08, 17/08, 11/11. 1839: 08/02, 09/02.	Madrid	Príncipe	Matilde Díez
1838-1839	1838: 17/04; 24/05.	Barcelona	Principal	Emilia Danzan
1838-1839	1838: 28/04; 02/06; 14/12 1839: 16/01.	Valencia	Principal	María Toral
1839-1840	1839: 01-20/04 (1 función).	Granada		Matilde Díez
1839-1840	1839: 13/04.	Barcelona	Principal	María Toral
1839-1840	1839: 22/10, 20/11.	Valencia	Principal	Juana Pérez
¿1839?-1840		Cádiz ¹¹⁰		Joaquina Baus
1840-1841	1840: 03/06, 30/07, 31/07, 04/10. 1841: 08/01, 24/01, 02/02.	Madrid	Príncipe	Matilde Díez
1841-1842	1841: 19/09, 27/11.	Madrid	Príncipe	Matilde Díez
1841-1842	1841: 11 ca. ¹¹¹	Cádiz		Joaquina Baus
1842-1843	1842: 13/04, 14/04, 23/05.	Barcelona	Liceo Filarmónico	Catalina Mirambell

¹⁰⁹ La puesta en escena del 16/07 se ejecutó en el teatro del Príncipe.

¹¹⁰ No se han hallado fechas exactas.

¹¹¹ Texto de la refundición atribuido a José Fernández-Guerra.

1843-1844	1843: 07/08 ca.	Sevilla		Matilde Díez
1844-1845	1844: 31/08	Madrid	Circo	Joaquina Baus
1845-1846	1845: 23/08	Barcelona	Principal	Matilde Díez
1845-1846	1845: 30/09, 1846: 28/01, 23/03.	Madrid	Príncipe	Matilde Díez
1846-1847	1846: 09/11, 02/12. 1847: 23/01.	Madrid	Príncipe	Matilde Díez
1846-1847	1846: 18/11 ca.	Cádiz	Principal	Juana Pérez
1847-1848	1847: 16/05, 06/06, 14/10, 09/12, 19/12. 1848: 02/03.	Madrid	Príncipe	Matilde Díez
1848-1849	1848: 05/05, 29/09, 29/11. 1849: 19/01	Madrid	Príncipe	Matilde Díez
1849-1850	1849: 27/05, 18/09.	Madrid	Español	Matilde Díez
1849-1850	1849: 16/04, 22/04	Valencia	Principal	Josefa Valero
1849-1850	1849: 27/09	Palma de Mallorca		Ana Pamias
1849-1850	1849: 30/09- 07/10 ca. (2 func. aprox.); 12/12.	Sevilla	San Fernando	Joaquina Baus
1850-1851	1850: 26/04	Madrid	Español	Matilde Díez
1850-1851	1850: 12 ca.	Cádiz	Principal	Josefa Valero

b) *Tabla de las representaciones documentadas a partir de 1851*¹¹²

¹¹² Desde este momento se empieza a contar el inicio de la temporada a partir de octubre tras el fracaso del teatro Español.

Temporada	Fecha	Ciudad	Teatro	Actriz principal
1851-1852	1851: 09 ca.	Vigo		Juana Bastió
1851-1852	1851: 04/11, 17/12. 1852: 01/04, 11/05, 12/05.	Madrid	Príncipe	Matilde Díez
1852-1853	1852: 15/11, 23/11.	Barcelona	Liceo	Ana Pamias
1853-1854	1853: 15/12.	La Habana	Tacón	Matilde Díez
1854-1855	1854: 15/12; 16/12;17/12.	Madrid	Lope de Vega	Rita Revilla
1854-1855	1855: 05 ca.	Ciudad de México	Santa-Anna	Matilde Díez
1855-1856	1856: 25/04, 27/04, 05/05.	Barcelona	Circo	Rita Revilla
1855-1856	1856: 11/08.	Valencia	Principal	Josefa Palma
1856-1857	1856: 08/11, 09/11, 14/12, 15/12.	Barcelona	Liceo y Circo ¹¹³	Josefa Palma
1857-1858	1857: 24/12, 25/12, 26/12, 27/12, 28/12, 31/12.	Madrid	Príncipe	Josefa Palma
1857-1858	1857: 05/12, 19/12.	Granada		Francisca Pastor o Antonia Mata
1858-1859	1859: 19/01.	Madrid	Real Conservatorio de Música y danza	Carmen Berrobianco
1858-1859	1859: 26/03, 27/03, 28/03, 29/03, 03/04, 02/05, 09/06.	Madrid	Circo	Matilde Díez
1858-1859	1859: 29/06.	Barcelona	Principal	Matilde Díez
1858-1859	1859: 1 función.	Valladolid	Lope de Vega	
1859-1860	1859: 25/11.	Valencia	Principal	Matilde Bagá

¹¹³ Se alterna una función en el Liceo y otra en el Circo

1859-1860	1859: 07/12.	Sta. Cruz de Tenerife		Matilde Martínez
1859-1860	1859: 30/12.	Palma de Gran Canaria	Caraisco	Matilde Martínez
1859-1860	1860: 18/06.	Santander		Carmen Berrobiano
1860-1861	1860: 07/11 ca.	Córdoba		Vicenta Urrutia
1860-1861	1861: 15/05, 26/05.	Barcelona	Circo	Matilde Díez
1861-1862	1861: 15/10, 16/10, 17/10, 03/11. 1862: 26/01, 30/01, 15/05.	Madrid	Variedades	Carmen Berrobiano
1862-1863	1862: 21/09.	Valencia	Principal	Amalia Gutiérrez
1862-1863	1862: 25/12, 26/11. 1863: 18/01, 25/11, 12/04, 17/05.	Madrid	Variedades	Carmen Berrobiano
1863-1864	1863: 19/11. 1864: 10/01, 14/04.	Granada	Principal	Elisa Boldún
1863-1864	1864: 05/02, 06/02.	Madrid	Variedades	Carmen Berrobiano
1864-1865	1864: 12-18/12 (1 función).	Valladolid		Amalia Gutiérrez
1864-1865	1865: 11/01, 14/01, 15/01, 22/01, 26/02.	Madrid	Variedades	Carmen Berrobiano
1866-1867	1867: 21/03, 24/03.	Barcelona	Principal	Carmen Berrobiano
1866-1867	1867: 30/04, 01/05.	Madrid	Zarzuela	Josefa Hijosa
1866-1867	1867: 22/04.	Madrid	Casa de Luis González Bravo	Lucía, Leonor o Blanca González
1867-1868	1868: 07 ca.	Pamplona		¿Cándida Dardalla?
1868-1869	1868: 01-13/11	Palma de	Principal	Matilde Serrano

	(1 función)	Mallorca		
1869-1870	1869: 25/11, 26/11, 27/11, 28/11, 29/11, 12/12.	Madrid	Lope de Rueda	Josefa Hijosa
1869-1870	1870: 19/04, 20/04, 21/04, 22/04, 23/04, 25/04.	Madrid	Español	Matilde Díez
1869-1870	1870: 01/07.	Cádiz		Elisa Boldún
1869-1870	1870: 03/07.	Jerez de la Frontera		Elisa Boldún
1870-1871	1871: 08/01, 16/01.	Cádiz		Cándida Dardalla
1873-1874	1873: 14/09, 15/09, 16/09, 17/09, 18/09, 20/09, 21/09.	Madrid	Español	Elisa Mendoza Tenorio
1873-1874	1873: 06/10, 08/10, 09/10, 18/10, 30/12. 1874: 26/01.	Barcelona	Principal	Elisa Boldún
1873-1874	1873: 18/10, 19/10.	Sevilla	Cervantes	Felipa Díaz
1873-1874	1874: 25/07, 24/08.	Santander	Principal	Elisa Mendoza Tenorio
1874-1875	1874: 11-12 ca. (2 funciones)	Granada		Amalia Losada
1874-1875	1875: 22/05, 26/05.	Barcelona	Principal	Elisa Boldún
1874-1875	1875: 31/08.	Santander		¿Elisa Mendoza Tenorio?
1875-1876	1875: 13/11, 14/11, 15/11.	Madrid	Circo	Elisa Boldún
1875-1876	1876: 17/05.	Valencia	Principal	Elisa Boldún
1875-1876	1876: 17/01, 11/03.	Madrid	Teatro privado	Luisa Fernández de Córdoba, duquesa de

				Híjar
1875-1876	1876: 22/05.	Murcia		Cándida Dardalla
1875-1876	1876: 27/05.	Málaga	Cervantes	Elisa Mendoza Tenorio
1875-1876	1876: 25/08.	Santander		Elisa Boldún
1876-1877	1876: 28/09.	Salamanca	Liceo	Eloisa Bagá (sustituyendo a Cándida Dardalla)
1876-1877	1876: 28/12, 29/12. 1877: 06/01, 07/01, 08/01, 09/01, 19/01, 20/01, 21/01.	Madrid	Español	Elisa Boldún
1876-1877	1877: 10/03	Madrid	Teatro privado	Luisa Fernández de Córdova, duquesa de Híjar
1876-1877	1877: 1 función	Málaga	Cervantes	Elisa Mendoza Tenorio
1877-1878	1877: 25/10, 16/11.	Sevilla	Circo del Duque	Clotilde Lombía
1877-1878	1878: 18/01.	Madrid	Martin	¿Fanny Amigo Valero?
1877-1878	1878: 26/02.	Málaga	Cervantes	Elisa Mendoza Tenorio
1877-1878	1878: 28/02.	Jerez de la Frontera		Clotilde Lombía
1877-1878	1878: 26/05.	Almería		Clotilde Lombía
1878-1879	1878: 03/12.	Madrid	Español	Elisa Mendoza Tenorio
1879-1880	1879: 02/10, 03/10, 04/10, 05/10, 06/10, 07/10, 08/10, 09/10, 10/10, 11/10, 12/10, 19/10, 16/11, 29/11, 01/12.	Madrid	Apolo	Josefa Hijosa

	1880: 24/04, 25/04, 26/04, 27/04, 28/04, 02/05, 04/05, 05/05, 06/05, 07/05.			
1879-1880	1879: 25/10.	Alicante	Principal	Clotilde Lombía
1879-1880	1879: 02/12, 05/12.	Barcelona	Principal	Cándida Dardalla
1879-1880	1880: 05 ca.	Málaga	Cervantes	Elisa Mendoza Tenorio
1880-1881	1881: 26/01/, 27/01, 28/01, 31/01, 01/02, 03/02.	Madrid	Español	Elisa Mendoza Tenorio
1881-1882	1881: 27/11, 02/12. 1882: 04/01	Granada	Principal	Dolores Baena
1881-1882	1881: 21/12	Alcoy		¿Clotilde Mendoza o Clotilde Lombía?
1881-1882	1882: 22/03	Almería		Dolores Baena
1882-1883	1883: 24/02, 25/02, 26/02, 28/02, 01/02	Madrid	Apolo	Elisa Mendoza Tenorio
1882-1883	1883: 08/03	Málaga	Apolo	Luisa González Calderón
1882-1883	1883: 01/05	Santander		Carmen Argüelles
1882-1883	1883: 09/05	Murcia	Romea	Elisa Mendoza Tenorio
1882-1883	1883: 31/08	Sevilla		Elisa Mendoza Tenorio
1884-1885	1884: 20/11, 22/11, 23/11, 24/11, 25/11, 27/11, 30/11, 25/12.	Madrid	Novedades	Josefa Hijosa
1884-1885	1885: 01/06, 02/06.	Barcelona	Principal	Elisa Mendoza Tenorio

1884-1885	1885: 03/07.	A Coruña	Principal	Carmen Argüelles
1884-1885	1885: 21/07.	Santiago de Compostela	Santiago de Compostela	Carmen Argüelles
1885-1886	1885: 29/10, 31/10, 01/11, 02/11, 03/11, 05/11, 06/11. 1886: 25/03.	Madrid	Novedades	Josefa Hijosa
1885-1886	1885: 16/01, 17/11, 18/11, 19/11.	Madrid	Princesa	¿Elisa Mendoza Tenorio?
1885-1886	1885: 08/12, 16/12.	Palma de Mallorca	Principal	Carmen Argüelles
1886-1887	1886: 10/09	Cádiz		Elisa Mendoza Tenorio
1886-1887	1887: 24/06, 26/06.	Barcelona	Español	Elisa Mendoza Tenorio
1887-1888	1887: 28/12.	Madrid	Princesa	Antonia Contreras
1887-1888	1888: 22/03, 24/03, 25/03.	Madrid	Apolo	Josefa Hijosa
1891-1892	1892: 21/05.	Madrid	Español	Luisa González Calderón
1892-1893	1892: 14/10.	Valladolid	Lope de Vega	¿Julia Cirera?
1892-1893	1892: 28/12. 1893: 08/01.	Granada	Principal	Luisa González Calderón
1892-1893	1893: 06/01, 07/01.	Madrid	Comedia	¿María Guerrero?
1894-1895	1895: 25/02, 27/02, 03/03, 12/03, 20/03, 21/03, 22/03, 25/03.	Madrid	Español	María Guerrero
1894-1895	1895: 15/04 ca.?, 24/04.	Valladolid	Calderón de la Barca	María Guerrero
1894-1895	1895: 16/06, 17/06	Barcelona	Novedades	María Guerrero
1894-1895	1895: 06 ca.	La Habana	Gran Teatro de	Luisa González

			Tacón	Calderón
1895-1896	1895: 09/11, 11/11, 12/11, 11/12. 1896: 17/02.	Madrid	Español	María Guerrero
1895-1896	1896: 05/04.	Málaga	Cervantes	María Guerrero
1895-1896	1896: 13/06.	Barcelona	Novedades	María Guerrero
1895-1896	1896: 30/08.	Santander		María Guerrero
1896-1897	1896: 27/12. 1897: 19/01, 20/01, 21/01, 23/01, 24/01, 25/01, 29/01, 02/04.	Madrid	Español	María Guerrero
1896-1897	1897: 26/03.	Buenos Aires	Odeón	María Guerrero
1896-1897	1897: 06/01.	Oviedo		Luisa Calderón
1896-1897	1897: 23-27/01 (1 función).	Palencia		¿Luisa Calderón?
1896-1897	1897: 21/08.	Badajoz	López de Ayala	Luisa Calderón
1897-1898	1897: 25/12, 27/12. 1898: 07/01, 10/04, 17/04.	Madrid	Español	María Guerrero
1897-1898	1898: 13/01.	Puerto Real	Principal	Carmen Cobeña
1897-1898	1898: 15/01.	Sevilla	San Fernando	Carmen Cobeña
1898-1899	1898: 25/09.	San Sebastián	Círculo de Bel- las Artes	María Guerrero
1898-1899	1898: 03/10.	París	Renaissance	María Guerrero
1898-1899	1898: 19/10.	Bruselas		María Guerrero
1898-1899	1898: 31/10.	Milán		María Guerrero
1898-1899	1898: 03/11, 04/11.	Turín	Carignano	María Guerrero
1898-1899	1898: 11/11.	Roma	Politeama Adri- ano	María Guerrero

1898-1899	1898: 18/11, 20/11.	Barcelona	Principal	María Guerrero
1898-1899	1898: 04/12, 06/12, 07/12, 08/12, 12/12, 16/12. 1899: 05/02, 06/02, 12/02.	Madrid	Español	María Guerrero
1898-1899	1899: 02/03	Almería	Principal	Luisa González Calderón
1898-1899	1899: 01/04.	Lisboa	Doña Amelia	María Guerrero
1898-1899	1899: 10/07 ca.	Lorca		Luisa González Calderón
1899-1900	1899: 26/10, 05/11.	Granada	Principal	Luisa González Calderón
1899-1900	1899: 13/11.	Las Palmas de Gran Canaria	Caraisco	María Guerrero
1899-1900	1899: 24/12. 1900: 14/01.	México D. F.	Gran Teatro Nacional	María Guerrero
1899-1900	1900: 10/01.	Zaragoza	Principal	Asunción Echevarría
1899-1900	1900: 27/01.	San Luis del Potosí		María Guerrero
1899-1900	1900: 01 ca.	Málaga	Cervantes	Carmen Cobeña
1899-1900	1900: 05/02.	Jerez de la Frontera		Carmen Cobeña
1899-1900	1900: 28/03.	Monterrey		María Guerrero
1899-1900	1900: 23/04.	Granada	Principal	Carmen Cobeña
1899-1900	1900: 08/05, 13/05.	Barcelona	Principal	Asunción Echevarría
1899-1900	1900: 16/06.	París	Athénée Comique	María Guerrero
1899-1900	1900: 23/07, 05/08.	Barcelona	Eldorado	María Guerrero
1899-1900	1900: 15/08.	Cádiz	Principal	María Guerrero

1900-1901	1900: 20/09.	Sevilla	San Fernando	María Guerrero
-----------	---------------------	---------	--------------	----------------

- *Posibles actuaciones no constatables en la documentación*

La investigación realizada sobre las diferentes carteleras arroja un panorama muy interesante sobre la evolución de la obra que se analiza al final de este capítulo. No obstante, cabe recordar que también se vislumbran muchos vacíos de información que afectan sobre todo a las ciudades periféricas, a pesar de haberse consultado las tesis del grupo Seliten@t y el monográfico sobre clásicos áureos entre los siglos XX y XXI de la revista *Signa*, además de las fuentes hemerográficas. Es extraño no encontrar más actuaciones en ciudades tan importantes como Sevilla o Zaragoza y, cuando se han hallado, ha sido a través de referencias secundarias que han permitido seguir un rastro hasta localizarlas.

Como se ha estado diciendo hasta ahora hace falta incidir en dos itinerarios de investigación para poder entender la difusión y extensión cultural del teatro del Siglo de Oro, sobre todo, en el siglo XIX. La primera de ellas es la del estudio de las carteleras al margen de Madrid, labor en la que destacan principalmente los diversos estudios del grupo de la UNED, Seliten@t (López, 1995; Cervelló, 2008; Álvarez, 2009; Romera, 2011; Sánchez, 2014; Nicolás, 2015),¹¹⁴ y en la que se debe seguir profundizando, pues ayuda a dar una visión más enriquecida de la realidad y desmontar algunas visiones erróneas derivadas de los estudios más centralistas. Por otra parte, deben tomarse como objetos de estudio las distintas compañías, mayores y menores, nacionales y locales, porque son los principales elementos de diseminación del teatro y sus características interpretativas, sus éxitos y sus fracasos, afectan a la percepción y al devenir de las obras. Como ejemplo, podemos observar que, por fruto de la casualidad, la compañía de María Guerrero inició las representaciones de 1898 en París y gracias al éxito que allí obtuvo, *La niña boba* se convirtió en la obra de debut en la mayoría de ciudades europeas por las que continuó la gira o cómo el éxito de Matilde Díez tuvo un efecto de dispersión de la obra a través de otras actrices, sobre todo cuando ella se hallaba ausente. Además, el seguimiento de itinerario arroja

¹¹⁴ También ha sido consultado el ejemplar monográfico de la revista *Signa*, 15 (2006) que establece un estado de la cuestión sobre las puestas en escena del teatro del Siglo de Oro entre los siglos XIX y XX en las ciudades españolas.

nuevos datos de funciones que de otra forma resultaría difícil de encontrar o, por lo menos, ayuda a ampliar el panorama previo.

7.6. La difusión impresa: las ediciones impresas en el siglo XIX

Paralelamente a la difusión del texto refundido en las tablas, versiones más cercanas a la tradición de Lope pervivieron a través de ediciones impresas que entroncan con la *Novena parte* de comedias del autor. A lo largo de este apartado se observarán los hitos que reflejan la evolución creciente de publicaciones en el siglo XIX que desembocaran directamente en el XX.

Al hablar anteriormente de las ediciones sueltas se afirmaba que cambiar de una fórmula editorial a otra conllevaba una serie de transformaciones en el texto y en su disposición, y que esto, a su vez, potenciaba la formación y el refuerzo de un público nuevo. Esto es aún más evidente cuando tratamos las ediciones propias del siglo XIX puesto que, como veremos, se recupera la tradición impresa de esta obra más de una centuria después, pero modificada según unos cánones y estructuras textuales no reflejadas hasta el momento y que iniciará una tradición que no variará tanto en cuanto al contenido de la obra se refiere, pero sí en su forma de presentarlo a los diferentes públicos lectores según la voluntad de las editoriales.

Como veremos a lo largo de los siguientes subapartados, el cambio de las ediciones irá también dirigido a nuevos públicos cada vez más modestos económicamente y es que, como afirma Alan Corbin (1991: 191-196), durante toda la primera mitad del XIX, los libros son tan caros que podían llegar a costar «un tercio del salario mensual de un obrero agrícola». Para acceder a ellos es necesario el desarrollo de las bibliotecas públicas, que jugarán un papel importante en la culturalización de la población (Viñao, 1989), y de los locales de alquiler de los mismos.

Hipólito Escolar (1990) señala que, desde 1858, con la aparición del real decreto del 17 de mayo de ese año, fue creada la organización bibliotecaria española incluyendo el establecimiento del cuerpo de profesionales, del órgano encargado de su regularización y su función administrativas y declaraba que bibliotecas y archivos vinculados al Ministerio

de Fomento dependerían de la Dirección General de Instrucción Pública; se identifica, además, «como bibliotecas públicas la Nacional, las universitarias, las provinciales y todas aquellas que por su instituto o por las condiciones de su fundación debían destinarse a la enseñanza del público» sostenidas con fondos estatales y procurando ser útiles «para estudiosos» (p.441). Ya sería tras la revolución de la Gloriosa de 1868, cuando Manuel Ruiz Zorrilla, el 15 de enero de 1869, aprobaría la creación de las bibliotecas populares con la idea de extender y mejorar la enseñanza a partir de fondos librarios del depósito del Consejo de Instrucción Pública, que, a divididos en pequeñas bibliotecas, se dotaran a los pueblos que desde entonces deberían encargarse de su preservación y de su incremento (pp.443-447). La composición de estas bibliotecas debía contener:

Fundamentalmente obras referentes a las materias de la primera enseñanza y a los conocimientos más útiles, prácticos y elementales de ciencias, artes, agricultura e industria, que complementan la enseñanza primaria: elementos de escritura, lectura, gramática, educación, agricultura, artes, oficios, higiene, geografía, historia, aritmética, física, química y principios de las lenguas francesa, italiana, inglesa y alemana (p. 445).

Por otro lado, no deben ser olvidadas las políticas alfabetizadoras que se concretan, sobre todo, en la [Ley Moyano de 1857](#) de Instrucción Pública, donde se considera la lectura el segundo ámbito de aprendizaje en la educación elemental (Sec. 1ª, tít. I, art. 2) y se ampliará en los estudios de primer periodo de la segunda enseñanza (Sec, 1ª, tít. II, art. 14). Esta ley también regulaba el fomento de los estudios de adultos en lecciones nocturnas o dominicales para aquellos que tuvieran una deficiente instrucción o quisieran progresar en los conocimientos (Sec. 2ª, tít. I, cap. I, art. 106). La normativa contempló la creación y mejoras de bibliotecas, decretó la existencia de al menos una por provincia y señaló disposiciones para adquisición de obras específicas según las características especiales de la localidad y centro al que pertenezcan (Sec. 2ª, tít. IV, art. 163). La norma estuvo vigente, con modificaciones de los distintos gobiernos, hasta la entrada en vigor de la Ley General de Educación de 1970.

Diego Sevilla Merino (2007: 119-122) analiza la implantación de la ley y comenta la dificultad para valorar cómo afecta una normativa educativa, sobre todo al incidir en su aspecto social. Aun así, hace unas observaciones pertinentes como que la enseñanza media no era contemplada como algo indispensable para todos, ya que se consideraba que

podía provocar distracciones respecto a las actividades de jóvenes en edad de trabajar, quedando reservado solamente para clases medias y altas; esto generó una gran diferenciación entre la enseñanza primaria y secundaria. También pone de manifiesto la inhibición estatal para paliar los problemas educativos, provocando que las clases adineradas se educaran en centros privados mientras los públicos recibían pocos recursos. Por último, destaca la poca progresión niveles de alfabetización que desde 1857 a 1887, solamente se había reducido el analfabetismo un 10%.

Aun así, estas políticas de alfabetización acabarán teniendo sus primeros resultados, ampliando el público lector lo suficiente como para posibilitar la producción rentable de ediciones económicas y «populares» (Olmos, 2004).

Cabe señalar que esta evolución creciente es posible gracias a la conocida como «segunda revolución del libro» que conllevó la implantación paulatina de mejoras técnicas en los métodos productivos. Estas fueron iniciadas en las últimas décadas del siglo XVIII y establecidos durante el primer tercio del XIX en las tres primeras décadas, pero se siguen desarrollando mejoras a lo largo de la centuria. Fermín de los Reyes Gómez (2018: 14-17), al hablar de los primeros intentos de modernización en las imprentas españolas, comenta que algunos de los cambios referidos por los bibliógrafos son relativos a la elaboración del papel, que comienza a hacerse mecánicamente desde principios del XIX, se introduce la máquina papel continuo a partir de 1839 en Manzanares el Real y, finalmente, hacia los años cuarenta aparece la fabricación de papel de celulosa a partir de madera. Por otra parte, la mecanización de la imprenta se produce primero sustituyendo elementos de madera de las máquinas por metálicos, después con el uso de la máquina de vapor, en 1810, y creando las máquinas rotativas a mediados de siglo. También se debe añadir a esto, la mejora de la calidad producción de los tipos de imprenta obtenidos mediante mejores fundiciones y, hacia 1853, con máquinas específicas para su fabricarlos. Habría que esperar hasta 1886 para la aparición de la linotipia, cuyo uso en España se generalizó ya en el siglo XX, para poder mecanizar la composición de los textos.

En el presente apartado se han expuesto para ilustrar el proceso evolutivo, las ediciones que aparecen tanto en Palau i Dulcet (1977) como las que se mencionan en la base de datos de ARTELOPE, siendo complementadas con consultas en los catálogos de distintas instituciones como la Biblioteca Nacional o la Biblioteca de Catalunya.

Edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, 1853

La primera de estas materializaciones pertenece al proyecto de publicación de clásicos más relevante e importante de la historia contemporánea puesto que supone un punto de inflexión y un establecimiento del canon de la literatura española del Siglo de Oro tal y como se concebía en el XIX, puramente en castellano y centrado en la península, la denominada «Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días» (BAE) que se inició en el año 1846 y acabó en el 1928, si se cuenta con su continuación a través de la «Nueva Biblioteca de Autores Españoles» de la que se encargó Menéndez Pelayo. En sus inicios estuvo dirigida por el escritor y editor Bonaventura Carles Aribau y fue financiada por la sociedad La Publicidad, de la que era accionista, hasta que fue disuelta en 1850. Desde esta fecha hasta 1872 sería el editor Manuel Rivadeneyra —ideador, promotor de la BAE y director de La Publicidad según Hipólito Escobar (1993: 591)— que se encargaría de la labor de continuación de su publicación, consagrándose ya en este periodo y desde sus inicios como la más importante colección de referencia de la literatura hispánica, tanto por su significado político, con un fuerte componente nacionalista, romántico y liberal, como por sus características editoriales, que permitió su acercamiento a las clases medias de este patrimonio literario nacional. Su financiación fue de caudal irregular, mezclando mecenazgo real, capital privado e, incluso, llegó a recibir dinero del erario público (Sánchez, 2015).

Que la BAE tuviera en ciertos momentos problemas de financiación, sobre todo, al inicio, es sintomático de que realmente no fue siempre una empresa muy rentable y estuvo a punto de quebrar de no ser por la propuesta proyecto de ley, en 1856, de Cándido Nocedal para adquirir gran parte de los volúmenes por valor de 400.000 reales con destino a los establecimientos de instrucción pública y para las bibliotecas nacionales y extranjeras, sobre todo, americanas con la intención de mostrar y estudiar grandeza monumental de la cultura española frente a la debacle económica e imperialista de la época. La producción, realizada en estereotipia, gracias a las nuevas técnicas industriales, resultaba muy cara en un principio —costaba 40 reales el primer volumen—, pero rentable a un medio o largo plazo por la cantidad de veces que podrían reutilizarse las planchas de impresión para

producir nuevas tiradas que servían para responder a la demanda de un público en crecimiento (Escobar, 1993: 591-592).

El investigador José Lara Garrido (2010: 468), comenta desde una perspectiva actual, que el canon de edición de Rivadeneyra «parece más próximo a un estricto sistema valorativo y estético», al compararlo con el proyecto de Menéndez Pelayo, que era «ampliamente culturalista y desorbitadamente erudito», aunque este reconoce la validez de la BAE en la labor e intención de reunir y hacer accesibles las obras al público, objetivo del propio Rivadeneyra. De esta forma se agrupa gran parte de las obras consideradas de referencia bajo una misma colección dirigida principalmente a las crecientes clases medias burguesas en su búsqueda de un nuevo público, pero a su vez, para educarlo en unos valores fuertemente patrióticos.

Es precisamente en esta primera etapa cuando en 1853 se produce la edición del tomo 24 de la BAE, bajo el título «COMEDIAS ESCOGIDAS / DE / FREY LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO / JUNTAS EN COLECCION Y ORDENADAS / POR D. JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH». Es este autor uno de los más importantes dramaturgos y eruditos del Romanticismo, pero no debemos pensar que su labor fue menos ecdótica, sino con características propias de su contexto, y buscaba, como anuncia el título, reunir y ordenar las obras del Fénix; con todo, será la más accesible y consultada durante todo el siglo XIX y parte del XX, hasta su establecimiento como canon gracias a las múltiples reimpresiones que de ella se produjeron y que fueron tomadas como base para otras publicaciones, como posteriormente veremos. Está compuesto por cuatro volúmenes, el primero de los cuales contiene *La dama boba*, algo que no debe extrañar debido al éxito y el prestigio que sobre las tablas estaba obteniendo Matilde Díez a través de la refundición solisiana de *Buen maestro es amor o la niña boba* que hizo resurgir de esta forma la comedia de Lope.

Como el resto de los volúmenes de la colección, los ejemplares, con un tamaño 4º, 26x18 cm., fueron impresos mediante estereotipia, por lo que las múltiples reediciones posteriores que de la obra se hicieron fueron idénticas en su texto. El tomo está compuesto por un preámbulo de XXXVI páginas, numeradas en sistema romano y otras 596, en arábigo. *La dama boba* ocupa las correspondientes entre la 297 y la 316. Esta edición impresa de la obra es, por tanto, la primera en era contemporánea y pueden observarse ciertas

características de formato diferentes a las de las ediciones previas. El texto se adapta en una nueva disposición, a tres columnas, donde aparecen una serie de elementos no vistos anteriormente. En la parte superior de la primera página figura el título enmarcado en su parte superior e inferior por líneas horizontales. A continuación, en cuatro columnas y tras el encabezamiento «PERSONAS», se dispone el nombre de los personajes de la obra entre los que sustituye el de «Lope» en los impresos anteriores por «Un criado» al final del listado; junto a este y separado por un guion en letras de menor formato se indica «músicos»; se altera el orden de los personajes, de forma que tras Clara aparecen «un maestro de escribir» y «otro de danzar», justo antes del criado. Una breve acotación escénica sigue al reparto que indica «La escena es en Illescas y en Madrid» entre líneas horizontales en que la enmarcan. Después con el texto a tres columnas ya da comienzo el «ACTO PRIMERO» y la acotación «Portal de una casa en Illescas». Hartzenbusch añade también una numeración de escenas dentro de cada acto y cada una de ellas las abre con el nombre de los personajes que aparecen en ella y, si es oportuno, alguna breve acotación en cursiva como es el caso de la primera: «LISEO y TURÍN, *de camino*». Si en la escena aparecen nuevos personajes y se mantienen los de la anterior, se indican los nuevos y, después separado por guion, «DICHOS».

El nuevo formato del texto aporta una mayor claridad en las entradas y salidas de los personajes y se hacen las referencias y acotaciones justas para no despistar al lector. Se indican entre paréntesis los apartes, además de indicarse explícitamente a quién va dirigido, y las acciones escénicas, incluidas las salidas. Todo esto resulta en una nueva estructura que no solo era más manejable para los usuarios, sino que también remite a su teatralidad.

El texto parte, indudablemente, de la edición barcelonesa de la *Novena parte* de las comedias de Lope, publicada en 1618, puesto que recoge muchas variantes de esta versión que demuestran que no sigue a la *princeps* madrileña de 1617. No obstante, Hartzenbusch corrige algunas lecturas del texto a veces para recuperar el ritmo de los versos, pero otras no se explican bajo una metodología ecdótica, como por ejemplo en el verso segundo de la obra cuando sustituye la intervención de Turín «Chinches y ropas» por «Cuartos y ropas» que parece responder más a un cambio estético de la época que a una equivocación del autor.

Un análisis de la labor de Hartzzenbusch en las *Comedias Escogidas* ha sido realizado por Miguel Ángel Lama (2018). En él, además de analizar la figura restauradora del escritor, estudiada previamente por Germán Vega (2008), señala el cambio de estructuras más próximas a una «lectura escenotécnica», en palabras de Lara Garrido (2010: 500) que, además, lo calificó como «grave equívoco en la edición del teatro áureo». Según Lama (2018: 121) «la intención de Hartzzenbusch va a ir más allá de la *dispositio* y del acto de lectura, y llegará en ocasiones a propuestas de dramaturgia desde la visión de un autor del siglo XIX». Por último, el autor dedica un apartado a la observación de las variaciones en las acotaciones, haciendo una comparación de algunas obras de esta colección y la edición de ellas por parte de PROLOPE; estas están realizadas por Hartzzenbusch con ánimo de facilitar la lectura y embellecer el libro, pero motivo por el cual la crítica actual suele hacer un tratamiento específico de este testimonio, tal y como propone el grupo PROLOPE en sus criterios de edición (Blecua y Serés, 2008: 50).

Edición de José Orellana, 1866

Más de una década después, el proyecto de la BAE había calado en el mundo editorial español, ya que había sido pionero por lo abarcador de su colección de literatura española pero no como proyecto compilador, puesto que ya existían colecciones editadas entre 1805 y 1838 (Palau, 1973) o, incluso, como intento de acercar obras desconocidas del Siglo de Oro, reflejado con anterioridad por García Santo-Tomás (2000: 254-255). Aun así, no tardaron en sucederse diversas colecciones con distintas temáticas que buscaban atraer y satisfacer al público objetivo que la BAE había propiciado y que la consolidación de la creciente burguesía en la sociedad había reforzado.

Adicionalmente, las editoriales barcelonesas, reforzadas por el auge de la burguesía catalana, fueron alcanzando los números de producción de las madrileñas, el núcleo principal, hacia el último tercio del siglo XIX (Escobar, 1993: 587) y es en estos momentos cuando la editorial de Salvador Manero Bayarri en la ciudad condal publicó la colección «Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero», concretamente entre 1866 y 1869. Como indica Marco García (1998: 91-92), esta supuso una nueva aportación al mercado editorial español que constó de ocho volúmenes en formato 4º mayor y de gran calidad, con encuadernación de tela y con diseño y estilo al gusto de la clase burguesa. Los tomos

I, II, III y VIII, que tratan sobre el teatro español fueron encargados al escritor, editor y periodista Francisco José Orellana. De ellos, los tres primeros recopilan obras de teatro antiguo y el último, dramaturgia moderna según la división de la época.

Es dentro del primer tomo de esta colección, dedicado a Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina y publicado en 1866, donde se encuentra una nueva edición de *La dama boba* entre las páginas 759 y 786 —el volumen completo posee 1392 páginas con su numeración—¹¹⁵. En la portadilla figura bajo el título del libro «coleccionado e ilustrado con una introducción, notas observaciones críticas y biografías de los principales autores» y tras el nombre del recopilado añade «Edición correcta, exornada con retratos y viñetas alusivas al texto». Las biografías e introducciones a los autores se encuentran al final del tomo, además incluye algunas notas a pie de página, mientras que, en el recto del folio siguiente a la portadilla, aparece una ilustración xilográfica de los tres autores. Al inicio de cada obra dramática aparece una imagen que representa una escena; en el caso de *La dama boba*, corresponde a la escena decimotercera del tercer acto, momento en el que Celia y Nise se esconden al ver hablando a Laurencio, Finea y Pedro. Justo debajo de la imagen aparece el título de la obra para, a continuación, disponer el reparto en dos columnas bajo el encabezamiento «PERSONAS». Este es adaptado con unas correcciones estilísticas propias al situar a la mayoría de personajes masculinos a la izquierda y a los femeninos a la derecha junto a los personajes «de servicio» como «UN MAESTRO DE LEER» —en lugar de escribir, como indican los impresos anteriores—, «OTRO DE DANZAR», «UN CRIADO» y además añade con letras de menor módulo, «MÚSICOS». A continuación, hace uso del texto, acotaciones y numeración de escenas de Hartzzenbusch, pero dispuesto en dos columnas en lugar de tres.

Para esta publicación, el texto de Hartzzenbusch fue recogido y dispuesto casi íntegramente en la nueva colección por Orellana, como declara en las «Notas» del tomo afirmando lo siguiente:

[...] Estos trabajos, más propios de colecciones especiales, se encuentran hechos en cuanto se refiere al Teatro antiguo español por colectores y comentaristas diligentísimos, como el señor don Juan Eugenio Hartzzenbusch y otros; y apenas podríamos hacer

¹¹⁵ El ejemplar analizado se halla en la Biblioteca Nacional, con la signatura TI/14<1> y digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000089190&page=769>> (Consultado el 31/12/2021).

más que reproducir lo que es fruto de sus laboriosas investigaciones (Orellana, 1866: 1651).

Aunque este párrafo habla especialmente sobre los datos biográficos y notas críticas, es innegable que, a pesar de los errores de copia, se basa en el texto de Hartzenbusch —que por cierto es reconocido como resultado de un proceso de investigación—. Aun así, el nuevo editor, en un intento de «corregir» el texto anterior, llega a incluir seis notas: las dos primeras, en las páginas 772 y 773, no siguen ningún fundamento ecdótico sino más bien estético, al sustituir «disculpadas» por «dislocadas» (v. 1469) y «bien» por «vos» (v. 1642); en la segunda, en la página 780, menciona la edición de Rivadeneyra y la corrige en la puntuación convirtiendo, con criterio lógico, en un condicional la estructura de los versos de 2480 a 2486;¹¹⁶ otra, en la página 782, donde añade de su propia creación cuatro versos para completar con una redondilla un pie para que Finea pueda comenzar su parlamento con cierto sentido;¹¹⁷ el último enmienda correctamente, en la página 783, el error del verso 2737 en Hartzenbusch.

Al margen de todos los cambios anteriores, el texto es muy próximo al de la imprenta de Rivadeneyra, pero en cuanto a formato, el aumento del módulo de la escritura y el mayor tamaño del libro facilita la lectura, además de añadir la imagen xilográfica como nuevo elemento visual. Con todo, el gran tamaño del tomo, más la intención crítica que se mencionaba en la portadilla, indica que se creó más como obra de consulta, estudio o incluso coleccionismo que para una lectura por placer.

Estas ediciones se suceden en un tiempo donde en España, según Hipólito Escolano (1992: 566), las primeras bibliotecas públicas surgen para evitar que ciertas colecciones procedentes de las desamortizaciones se dispersen. Para Viñao Frago (1989), el verdadero desarrollo de las bibliotecas populares, sobre todo rurales, alejadas de aquellas urbanas destinadas a las clases medias urbanas, se produce entre los años 1869 y 1885, pero en un ritmo irregular e impulsado principalmente desde el liberalismo progresista. Esto

¹¹⁶ Mientras Hartzenbusch indica «Sí, porque mi rudo ingenio, / que todos aborrecían, / se ha transformado en discreto. / Liseo me quiere bien;», Orellana puntúa «Si porque mi rudo ingenio, / que todos aborrecían, / se ha transformado en discreto, / Liseo me quiere bien.»

¹¹⁷ Aunque interviene con desconocimiento del texto autógrafo, Orellana nota la falta de los versos 2691-2694 que también está presente en la *princeps*. Lo soluciona con la siguiente redondilla: «¿Cómo tan falsa procedes? / Di, sirena del mar frío, / ¿cómo el pez que ya era mío / prendes, traidora, en tus redes?». En el autógrafo de Lope el fragmento es: «pues, como sirena, fuiste / medio pez, medio mujer, pues de animal, a saber, para mi daño veniste.»

responde, no tanto a una demanda de un público que lo reclama sino, más bien, a la necesidad por parte del Estado de alfabetizar a la población, deseo concretado en la Ley Moyano de 1857 que reguló el sistema educativo, con modificaciones, hasta 1970. De todos modos, el incremento de lectores afectó a la producción editorial, que vio un nuevo nicho de potenciales consumidores que requieren un nuevo tipo de productos más económicos y accesibles.

La propia imprenta barcelonesa de Salvador Manero, buscando acercarse al nuevo público, creó en las décadas finales del siglo XIX una colección llamada *Biblioteca popular*, que recopilaba obras de la literatura a través de tomos individuales y económicos para un usuario de un perfil alejado del erudito y del académico. En el caso de la comedia, fue publicada nuevamente bajo el sello del editor y en el seno de dicho conjunto de obras, pero bajo el título *La dama boba o buen maestro es amor*, recogiendo el título original y combinándolo con el de las representaciones de tradición solisiana que se estaban interpretando en los escenarios desde hacía décadas.

Este cambio de título se manifiesta como sintomático de dos factores: por un lado, las intenciones comerciales y populares de esta iniciativa editorial; por otra parte, el reflejo que implica la inclusión del título de la versión escénica por la que ya era más conocida la obra. Por este motivo, es posible que para el editor resulte necesario aclarar que el texto que está ofreciendo es el mismo o, al menos, está relacionado con la comedia que tanto éxito estaba teniendo sobre las tablas y, así, atraer a potenciales compradores del libro.

El tomo de 55 páginas, con encuadernación en papel, fue publicado en 1887, tal y como se anuncia en la prensa (*La Época*, [07-11-1887. 4](#)), aunque no consta la fecha en los ejemplares, tal y como se refleja en el volumen consultado que se encuentra disponible en la Biblioteca de Catalunya con la signatura Tus-8-5645/1. La portada recoge primero el nombre de la colección, después el de Lope de Vega y luego el título de esta versión. La primera página presenta en su parte superior la misma imagen xilografiada que en la edición anterior, justo debajo y antes de la relación de personajes aparece simplemente el título «LA DAMA BOBA» sin la nomenclatura propia de las refundiciones que aparece, en cambio, en la portada. El texto es el mismo que en la edición de 1866 incluyendo las anotaciones y también a dos columnas, aunque en este caso nos encontramos ante una

reedición y no una reimpresión, pues el cambio de formato hace que se genere una composición nueva.

Debe destacarse que esta edición puede analizarse conceptualmente como el primer nexo cultural que pretende unir la realidad escénica y la librería para ofrecerlo a un público de clase media, más popular, pero indicado para su lectura y consumo personal, privado o público. El texto va adaptando el formato a las demandas que el mercado exige, lo que permite que pase del ámbito de la erudición y la intelectualidad más elevada a la popular en un cuarto de siglo.

Hacia esas fechas parece haber un nuevo apogeo de ediciones de colecciones económicas, pero también vinculadas a la prensa periódica que, al igual que hogaño, vendían suplementos o incluso, nuevos formatos coleccionables. Un claro ejemplo está en la revista-biblioteca que la imprenta sevillana de Gironés y Orduña editaba bajo el título *El Teatro Español* los días 5 y 20 de cada mes entre los años 1887 y 1889. La publicación consistía en una revista informativa que contenía algunos artículos de divulgación, una sección literaria, la actualidad teatral en Andalucía y Madrid, además de los pertinentes anuncios de los que se nutría económicamente la prensa; adicionalmente se incluía una edición suelta de la obra a la que iba dedicada cada número. *El Teatro Español* podía adquirirse por suscripción, que debía ser trimestral, a coste de 3 pesetas, o anual, a 11, en territorio nacional, mientras que en el extranjero solo podía ser al año y al precio de 15 pesetas. Cada ejemplar suelto podía costearse en los puntos de venta por 3 reales.

El día 5 de enero de 1888, la revista-biblioteca publicó su número 19 junto a una edición de *La Dama Boba*, compuesta de 24 páginas numeradas, en 4º menor, de 25 cm. El texto utilizado parte del de Orellana, puesto que se reflejan los cambios que este anotó a excepción del añadido de versos que hizo. En su lugar, se indica con la única nota al pie del ejemplar: «Según la contestación que sigue de Finea, deben faltar aquí algunos versos» —lo que no deja de ser reseñable—. A diferencia del texto precedente, se ha optado por una nueva disposición del texto para ahorrar papel. En la portada se indica en el encabezamiento «EL TEATRO ESPAÑOL». Tras una separación horizontal aparece el título de la obra y su autoría original, «LA DAMA BOBA / DE / Lope de Vega Carpio»; el reparto se indica en tres columnas bajo el encabezado «PERSONAS». El cuerpo de la obra se dispone en dos columnas y la unidad de división no es el acto, sino la jornada; en esta

versión desaparece la numeración de escenas propuesta por Hartzzenbusch y copiada por Orellana y, a partir de la segunda se mencionan los personajes que aparecen nuevos en la siguiente escena después de la indicación «Sale/n», esta con tipografía resaltada. Varía también alguna acotación escénica que se amplía para dar más información, como, por ejemplo, cuando Nise y Celia se ocultan para ver en secreto a Finea, Laurencio y Pedro en el tercer acto, señalando «**Salen** NISE y CELIA, sin ser vistas de los otros personajes».

El ejemplar de la comedia analizado se halla preservado en la BNE bajo la signatura T/28135 y gracias a la información aportada por la institución, sabemos que se registró con el número 43438, el 18 de agosto de 1914 junto a otras obras procedentes de la misma colección y con la anotación «Regalo del Sr. Devolx».

Otro ejemplo de edición vinculado a un periódico se ha hallado anunciado en *El Diario de Murcia* ([16-12-1892. 3](#)), ya que se indica que se puede comprar a precio de un real, en la imprenta del diario, un ejemplar de *La niña boba*. Este anuncio apareció durante varios días, pero lamentablemente no se ha podido encontrar ningún ejemplar para su análisis. Sirva en cambio para dar una visión de la trascendencia editorial de la obra y, a su vez, para ejemplificar la transformación de la materialidad, incluso en el medio impreso, ya que es de nuevo adaptada para acercarse a unos nuevos destinatarios.

Para concluir este apartado debe mencionarse la edición impresa en París por los hermanos Garnier hacia 1900. En torno a ese año se publicó el primer tomo de *Les Chefs-d'oeuvre du Théâtre Espagnol ancien et moderne* con obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Agustín Moreto, traducidas al francés; la primera de las obras es *La Petite Niaise* — debe tenerse presente que, como inmediatamente veremos, María Guerrero había triunfado ya dos años antes con la comedia en dicha capital que había sido anunciada con ese título preciso derivado del de Solís—, situada entre las páginas 1 y 122. La traducción convierte el texto en prosa, por tanto, no hace uso de la estructura apropiada para respetar el verso, haciendo cada intervención con renglones completos y cuyas didascalias de personaje se sitúan en el centro de la página sobre cada intervención. Rudolf Schevill (1918: 128) la calificó como «a very unsatisfactory traduction». El texto en el que se basó fue, indudablemente, el de Hartzzenbusch, pues traduce alguno de los cambios de este, pero incluye algunas notas al pie sobre las traducciones y decisiones tomadas por el propio

autor de la versión francesa, aunque prescinde de algunos fragmentos de mayor estilo poético.

7.7. Reflexiones sobre la evolución de la obra en el siglo XIX

La transmisión de la comedia en todas sus materialidades el siglo XIX supone un renacer como el de la mítica ave que sirve de apelativo para el propio Lope de Vega, pero con tal fuerza que conlleva la consolidación de esta en el canon de la obra del dramaturgo. Dicha canonización debe entenderse como fruto de la combinación de las tradiciones que se dan durante la centuria, tanto escénica como impresa, aunque difieran en contenido textual, quedan unidas bajo el imaginario y la concepción social de las creaciones de Lope de Vega. Pedraza (2002) hace un estudio del éxito de la comedia durante toda su historia, Presotto (Vega Carpio, 2015) afirma que la comedia «se ha convertido en una pieza clave del canon de todas las épocas» y García Santo-Tomás (2000: 319-330) recuerda la popularidad que tuvo la obra a finales de siglo para adentrarse en el siglo XX y analizar los eventos del tricentenario de la muerte de Lope.

Las dos vías de transmisión se desarrollaron a lo largo del XIX y fueron fomentadas por las circunstancias sociopolíticas de una época en la que la consolidación de la burguesía derivó en una nueva forma de entender el ocio y la cultura, por un lado, y la búsqueda de unos cimientos nacionalistas con la vista puesta en las glorias del pasado y, sobre todo, en el Siglo de Oro, por otro.

El análisis de la cartelera refleja que, si bien la refundición de Dionisio Solís no acabó de tener éxito durante los últimos años del reinado de Fernando VII, sí sería revalorizada casi diez años después, tras la muerte del refundidor, en un periodo clave para la dramaturgia romántica, tal y como enuncia Giles (1996: 167-187).

Debemos remarcar nuevamente la utilidad tanto de las fuentes hemerográficas, especialmente las virtuales, que han permitido realizar un seguimiento general de la obra, a pesar de las lagunas existentes en ciudades tan importantes como Sevilla, Valencia, Zaragoza o Cádiz. Ya se ha visto que *La niña boba* tiene un inmenso protagonismo en Madrid y que su influencia se va extendiendo paulatinamente por otras ciudades. Por este motivo

es necesaria la profundización en otras carteleras, tanto de ciudades mayores como menores, que ayuden a completar las investigaciones sobre recepción escénica y descentralizar del ámbito madrileño, una tendencia ya seguida por el grupo Seliten@t.

Con la información obtenida, es posible concretar ciertas características propias de las representaciones decimonónicas de la obra. La primera de ellas tiene que ver con la autoría de la obra que, a pesar de ser una refundición, en muchos casos, sobre todo con el avance del siglo, pasa a atribuirse directamente al propio Lope de Vega llegando a identificarse el texto reescrito como original. El texto de Solís, o las versiones de este, se sobrepone en los escenarios al de Lope y pervive durante toda la centuria mediante su asimilación; desaparece el nombre del refundidor, pero se mantiene su trabajo.

Por otra parte, como ya se ha dicho, se produce una relación simbiótica entre las actrices y las compañías. Ambas son las claves en las que hace falta profundizar para conocer los cauces de difusión, sin embargo, hay que prestar especial atención a las que son las que acarrear la obra a través de distintas compañías, o simplemente la comedia desaparece si no hay una actriz que la pueda ejecutar. Un ejemplo sobre la falta de datos recae en Juana Pérez que protagoniza la obra en Valencia en 1839 y en Cádiz en 1846, pero que se desconoce cuánta proyección llegó a tener en otros lugares, por la falta de información.

Debido al carácter predominantemente femenino de la obra y, sobre todo, del refuerzo en la escritura para potenciar la figura de la primera actriz, mientras que el resto del reparto resulta una mera comparsa, es la obra elegida por muchas para funciones específicas y, en casos como el de Matilde Díez o María Guerrero, quedan vinculadas en perpetuidad a ella. Se puede observar también que, en los momentos de apogeo de una intérprete, se produce un efecto de contagio y durante una o dos temporadas, otras actrices reponen la obra, como en el caso de Josefa Hijosa en el Teatro Apolo; fue tal el fenómeno, que animó a otras, como Cándida Dardalla, a recuperar la obra de su repertorio, o a favorecer, en el caso de Elisa Mendoza Tenorio, un aumento de sus puestas en escena.

A pesar de todo, la obra requería de ciertas habilidades escénicas muy exigentes debido a los contrastes de la protagonista, por lo que parece ser que pocas actrices se atrevían a ejecutarla. Además, tratándose de una obra de teatro clásico, que no era tan popular como otros géneros, y la exigencia de un lenguaje interpretativo propio dificultaba su elección

entre el repertorio, pero las que parece que lograron éxito en sus actuaciones consiguieron una vinculación de la comedia a su persona, no a la compañía.

En el momento de analizar el público que consumía la obra se ha de distinguir necesariamente entre las puestas en escena que son una refundición y los textos impresos que buscan un acercamiento más próximo a Lope de Vega. Sobre las representaciones teatrales se ha visto que son entretenimientos lúdicos, urbanos casi exclusivamente, y que, aunque máxime es más vista por élites burguesas y aristocráticas, también resulta accesible para las clases medias, según teatros y funciones.

Es cierto también que esta conclusión viene dada porque prácticamente los únicos espectáculos teatrales que se recogen en prensa son los de teatros principales y urbanos, incidiendo en los de la alta sociedad. Nada sabemos de contratos o representaciones en otro tipo de lugares más humildes como café-teatros o escenarios efímeros y, mucho menos, en entornos rurales. Pese a ello, por las características definidas de este espectáculo es poco probable que se produjeran, por lo menos, en el ámbito de la refundición, diseñada para compañías grandes con cierta muestra de pompa y que, como hemos visto, solo se transmitía por copias de mano en mano, puesto que no hay tradición impresa de *Buen maestro es amor*.

Aun así, es significativo el aumento de funciones y de actrices que interpretan la obra en distintos teatros a partir de los sesenta, pero, sobre todo, hacia los ochenta pues esto responde a un aumento de público y de la demanda de este, a pesar de la crisis de finales de esa última década.

Es remarcable que durante todo el siglo XIX parece mantenerse en paralelo, sin llegar a cruzarse, la recepción de los textos impresos, más fieles a la tradición de Lope, y la de las representaciones que parecen proceder de la reescritura de Dionisio Solís. No se ha podido hallar un solo hecho que parezca indicar que *La dama boba* en su versión original fue representada. No obstante, no es posible comprender la repercusión cultural de la obra y su recepción sin analizar y relacionar ambos aspectos.

El proceso de recepción del texto impreso, que parte con la edición de Hartzzenbusch discurre en paralelo a la refundición de Solís, pero tanto por su materialidad como por su

intencionalidad sufre un proceso distinto. La aparición de *La dama boba* en la BAE es la primera desde hacía un siglo, pero la decisión de incluirlo en el primero de los cuatro tomos sobre Lope que editó Hartzenbusch en la colección y, por tanto, su integración en el canon de la obra del poeta puede estar incentivada por el éxito que la refundición, encarnada por Matilde Díez principalmente, alcanzó en los teatros de las capitales, sobre todo de la madrileña.

Ya hemos visto que la intencionalidad de publicación surge del ámbito de la erudición y de los creadores y literarios, pero también de la necesidad de establecer unos cimientos nacionalistas en España anclados, en este caso, en la cultura del Siglo de Oro. Es ahí donde se engloban las apariciones de las primeras ediciones impresas de Hartzenbusch y Orellana, que responden ante este reto con unos formatos destinados a un público lector formado y especializado, pero también al de bibliotecas que poco a poco, se van abriendo un público más «popular» que busca la instrucción, pero como consecuencia también de las políticas de alfabetización. Según Olmos (2004: 185-187), la ampliación del mercado del libro nuevo en España es notable en el último cuarto de siglo, aunque inferior a otros países; aun así, se desarrolla la nueva visión del libro como objeto de placer, diversificándose su producción y duplicándose exponencialmente cada decenio. Debemos tener en cuenta, también, que esta ampliación del mercado editorial también va ligada a los cambios producidos en la mecanización de su producción expuestos al inicio del apartado. Como se ha podido observar, *La dama boba* sufre esos cambios y esa nueva concepción permutando a distintos formatos impresos que abarcan públicos desde lo académico y lo erudito a lo común, el entretenimiento y el ocio. Como efecto de ello, por una parte, las editoriales en búsqueda de nuevos espacios de comercialización desarrollan las ediciones más económicas que buscan ser accesibles para un público de clase media y de esta forma, se populariza entre los lectores más casuales la obra editada originalmente por Hartzenbusch; por otra parte, aparece una forma de extender la idea de identificación del texto, dentro de la tradición de la obra de Lope, como un emblema nacional, creando así una identidad colectiva que responda a unos valores comunes que variarán según los intereses políticos y culturales de cada momento histórico.

Solamente quedaría animar al desarrollo de este tipo de estudios transversales y, a su vez, monográficos que permitan vislumbrar el alcance real, a través de la comparación, que

llegó a tener el teatro de Lope de Vega durante el periodo y el teatro del Siglo de Oro, para poder enmarcar este trabajo en ese contexto.

8. El periodo entre siglos: María Guerrero como *La niña boba*

María Guerrero puede considerarse la actriz más famosa de su época y de la que más información existe durante el periodo cronológico que abarca este estudio; además, como afirma Menéndez Onrubia (2000), «fue un fenómeno sociocultural del que aún se desconocen sus múltiples repercusiones en la evolución de los años críticos que forman la frontera entre el siglo pasado [XIX] y el presente [XX]» (p. 157).

Para acercarnos más a su perfil interpretativo, Menéndez Onrubia (2000:168-172), al hablar sobre el devenir artístico de la actriz, afirma que fue convertida en el «modelo de elegancia femenina entre la alta burguesía nacional» y que desde 1894 se produjo «una desastrosa ruptura (desastrosa culturalmente) de María Guerrero con este ambiente naturalista y su integración inmediata en el lado más conservador, más aristocrático y nacionalista de la alta burguesía».

Por otro lado, de su forma de interpretar la obra, Federico García Lorca llegó a afirmar que «se equivocó al ofrecer a su público esta obra» ya que «*La dama boba* aparecía ya lista y después se fingía boba» mientras que la de Lope «es una boba a la que el amor hace lista» (*Heraldo de Madrid*, [22-08-1935. 7](#)). En otra entrevista concedida a Joan Tomás, el poeta granadino llegó a reafirmar que María Guerrero la presentó erróneamente como «una ingenua que tonteaba» y no boba realmente (García Lorca, 1997: 588).

Aunque la fama de la actriz es importante desde el inicio de la década de los noventa, es desde que se encarga de la gestión del Español, en 1894, cuando toma el relevo de la Restauración del teatro clásico nacional e intenta darle un nuevo impulso de una forma especialmente influyente. Para ello creó y programó los «lunes clásicos» en dicho teatro (de los que ya hemos mencionado), extendidos también a sus propias giras, que ponían en valor obras del repertorio del Siglo de Oro tales como *El vergonzoso en palacio* de Tirso, *El desdén con el desdén* de Moreto, *Casa de dos puertas mala es de guardar* de Calderón o, por supuesto, *La niña boba* de Lope, aunque en su mayoría a través de reescrituras. Resulta curioso y significativo notar que a estas funciones se las quiso dotar de pompa y relevancia, pues el público debía vestirse de largo (*El Día*, [27-01-1895. 3](#)). Si los lunes tenían esa función, los viernes serían dedicados a los estrenos teatrales.

No obstante, no siempre hubo palabras buenas para la labor del Teatro Español, y es que entre algunos intelectuales de la época se criticó que se representaran refundiciones con la excusa de resucitar el teatro clásico con pésimo gusto; por otra parte, se hallaban los defensores, que aseguraban que estas adaptaciones eran las que permitían el acceso a los clásicos al público del momento. Como hemos podido observar, esta es una discusión frecuente a lo largo de todo el siglo XIX y se prolongará durante el XX.

Un ejemplo de ese debate aparece en una pequeña columna de la sección literaria publicada en el diario *La Justicia* ([13-05-1897. 2](#)), con motivo de la celebración del Congreso Literario Internacional de 1897.¹¹⁸ En ella se recoge una pregunta planteada por Marcel Prévost sobre la legitimidad de los arreglos y refundiciones; Jacinto Benavente ejemplifica la utilidad de estas en su vertiente escénica respondiendo que «*La estrella de Sevilla* y *La dama boba*, son celebradas en el teatro moderno gracias al esfuerzo de los señores Figueroa y Solís» (*idem*).

Antonio Machado escribió en una columna dedicada a la actriz en el diario *El País* ([02-09-1897. 2](#)) que nadie como ella había sabido adaptar los parlamentos del teatro clásico a su actualidad «subrayando unas frases, atenuando otras, atacándolas siempre en su espíritu no buscando el efecto en la buena sonoridad de las palabras» para «una auditoría de muy distinta índole a la de nuestros días». En un momento determinado del artículo Machado llega a expresar lo siguiente:

¡Lástima que los arregladores lejos de coadyugar [sic] a esta obra contribuyan a anularla con sus desdichadísimas refundiciones, los destrozos que realizan los que lejos de ayudar a la tarea considera que la anulan a través de las reescrituras! (*idem*).

8.1. El encumbramiento de la actriz como protagonista de la obra

Parece que las primeras representaciones de la actriz en el rol de Clara, personaje protagonista de la refundición, se dieron en el Teatro de la Comedia con la compañía de Emilio Mario, donde María Guerrero fue primera actriz (*Recuerdos*, 1875-1900, I. 570-576). El

¹¹⁸ No se ha podido hallar la ciudad en la que se celebró dicho Congreso.

día de Reyes, 6 de enero, de 1893 se puso en escena a las cuatro de la tarde (*La Época* [\(06-01-1893. 8\)](#)) y, contrastando con más prensa del periodo, parece que se repitió al día siguiente.

Pudo ser esta alguna de las funciones en la que Fernando Díaz de Mendoza conoció a la actriz, momento en el cual parece que se integró en la compañía como dice una entrevista al actor, unos treinta años después (*España y América*, 05-1822. 7). A pesar de esta afirmación, hay ciertos detalles que no concuerdan: por un lado, se habla de una función nocturna y se dice que su incorporación en la empresa fue inmediata y, sin embargo, no aparece como miembro de ninguna compañía dramática hasta que María Guerrero se encuentra a la cabeza del teatro Español, como veremos a continuación. Parte de lo relatado en ella podría ser resultado de una distorsión de la memoria o de la voluntad por parte del actor o del articulista por dar un carácter épico al romance y al trabajo de Díaz de Mendoza, porque no aparecen más funciones de la obra hasta que él ya figura como miembro del elenco.

No obstante, no hay constancia hasta la temporada 1894-1895 de más representaciones cuando ya la actriz, con la concesión del Teatro Español a nombre de su padre y ella a cargo de su gestión, reinterpretaría a la protagonista en el séptimo «lunes clásico», el 25 de febrero de 1895 (*La Correspondencia de España*. [4](#)).

La crítica no se haría esperar y al día siguiente *Heraldo de Madrid* ([26-02-1895. 3](#)) comenta las brillantes dotes artísticas de la actriz reflejadas al interpretar a Clara muy notablemente, lo que le reportó numerosos aplausos; en el texto también se menciona que la actriz copia en el vestido y en el tocado «hasta los más insignificantes pormenores de la indumentaria de la época a que pertenece *La niña boba*». *La Iberia* ([26-02-1895. 3](#)) se explaya aún más y afirma que Guerrero supera la dificultad de la delicada transformación del personaje de un ser desprovisto de conocimiento a otro dulce, apasionado e inteligente convenciendo de ese modo al auditorio; sobre el vestido, destaca que es una copia exacta de un cuadro de Velázquez expuesto en el museo del Retiro; acerca del resto del reparto asegura que fue irreprochable, sobre todo [Julia] Sala, [Fernando] Díaz de Mendoza, [Ricardo] Guerra, [Francisco] García y, muy especialmente, [Ramona] Valdivia.

El Imparcial ([26-02-1895. 1](#)) profundiza aún más en la función. Además de alabar la interpretación de María Guerrero en el difícilísimo papel de Clara, elogia, a pesar de afirmar que el resto de personajes son solamente «figuras decorativas», a Sala como Inés y a Valdivia como Blasa, mencionando también el hacer de Díaz de Mendoza, [Manuel] Díaz y Guerra; sobre el vestido anota que el vestido de la protagonista está sacado de un retrato de Margarita de Austria pintado por Velázquez; al final de su artículo amonesta a los espectadores que se marchan antes de acabar la obra interrumpiéndola y estorbando al resto.

Dos breves reseñas aparecen en *El Álbum iberoamericano* ([28-02-1895. 2](#)) y *El cardo* ([28-02-1895. 3](#)) en las que se dedican unas breves líneas de elogios, además de una curiosa realizada en verso, a modo de romance, como si reflejara una carta que una joven le envía a su novio, que fue publicada en *La Época* ([27-02-1895. 2](#)) y en la que habla de la obra —vislumbrándose claramente que es la refundición de Solís o, al menos, cercana a ella—, de la interpretación de María Guerrero y de su vestido llegando a hacer una descripción del mismo:

Llevaba la Guerrerito
un vestido blanco y rosa
muy elegante, con falda
de un vuelo enorme, y sin cola;
cabellos rubios, muy rubios,
deshechos en finas ondas,
y prendida en el tocado
una pluma caprichosa.

La obra superaría el ámbito de representación de los «lunes clásicos» y volvería a repetirse el día 27 de febrero (*Diario oficial de avisos*. [3](#)) y, debido a su éxito, el 3 de marzo (*La Correspondencia*. [3](#)) en función de tarde. El traje parece que fue resultado de una investigación y diseño de patrones por parte de la intérprete, según recoge Mónica Arribabalaga en su artículo «Así vestía la mítica actriz María Guerrero» tomando como fuente una entrevista de la actriz con la periodista Carmen de Burgos «Colombine» (*ABC*, 22/01/2021).

Sobre este el vestido se escribió en una columna del periódico *El Día* ([06-03-1895. 1](#)) en la que se hacía notar el acierto de Guerrero al recrear y saber llevar uno de los trajes salido

de los lienzos de Velázquez —en que se inspiró también el peinado—, puesto que se asegura que los comediantes deben vestirse para «el público culto»; se lamenta, sin embargo, de que el decorado no recree un aposento de la época. Se le atribuye a la actriz la idea de sacar el traje «teniendo en cuenta la índole de la obra y del personaje» y la anima a hacer el mismo trabajo en los dramas y a que inste a sus compañeros que la sigan para así revivir en todo su esplendor las obras del teatro antiguo. Ofrece la siguiente descripción del vestido:

El público culto [...] recibe grande satisfacción e inusitada sorpresa al ver aparecer a la Niña boba con basquiña de tanto ruedo «que, colgada podía servir de pabellón» [...] furiosamente ahuecada por el mentiroso guarda-infante [...]. Trae luego la Niña boba ceñido el lindo talle con un jubón emballado, como ‘peto fuerte’, de cumplidos faldones y abullonadas mangas, todo compañero de la basquiña, de rico tisú color de rosa con guarniciones blancas. Lleva al cuello ancha valón de encaje, velos de lo mismo en las muñecas; al pecho lucido broche, bien labrado, con piedras engastadas; en la cabeza precioso brinquinio de diamantes y perlas, recogiendo sobre la sien derecha los rubios cabellos, y caído, al desgaire, por los lados la abundante mata de éstos.

Acompañan a tan acabado conjunto apostura, movimientos, actitudes; de tal modo que, al ver semejante figura, viva y graciosa, con el blanco lienzo en la mano, que cae sobre basquiña, con el galano lenguaje de Lope fluyendo de sus rojos labios, con sus dos chapatas rojas en las mejillas, por aumentar lo encendido de la color, creéis tener ante los ojos, resucitada, alguna de aquella nobles y compuestas damas que nos muestran mudas los lienzos de Velázquez.



Ilustración 4. *La infanta doña Margarita de Austria*, de Juan Bautista Martínez del Mazo. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

En todos los casos se atribuye el retrato al propio Velázquez y, en este, el articulista lo identifica con el de la reina Mariana de Austria, mientras que en la carta escrita a modo de poema que antes citábamos dice simplemente Ana de Austria. Ninguno de estos datos es correcto pues, gracias a las detalladas descripciones y a elementos que posteriormente se analizarán, es sabido que el cuadro aludido es de *La infanta doña Margarita de Austria* (ca. 1665) [Fig. 2] y aunque el estilo es muy parecido al de Velázquez, al que se le atribuía parcialmente la pintura siendo considerada la última que realizó, fue Juan Bautista Martínez del Mazo el que la creó en su totalidad (Portus, 2013). La idea de este vestido ha sido heredada, en el imaginario actual, como la forma de vestir clásica de *La dama boba* gracias a las imágenes visuales que María Guerrero generó; no obstante, hay que ser conscientes de la ficción de esa historicidad en dicho vestuario que aún hoy sigue vigente y es que, como podemos observar, el vestido de la infanta es de 50 años después de la composición de la obra de Lope. La importancia que se da a cómo debería ser el vestuario de la época de Felipe IV en la sociedad del siglo XIX, reflejada en el artículo precedente, es producto de una idealización cultural contemporánea de lo que se considera que es el Siglo de Oro, pues parecen difuminarse las barreras temporales más precisas en un todo donde se amalgama desde la literatura de principios de siglo hasta la pintura y la moda de la segunda mitad. Se da por correcto un anacronismo de medio siglo simplemente porque encaja en los esquemas mentales del siglo XIX, que será heredado como una particularidad en la transmisión cultural de *La dama boba* y de su idea.

María Guerrero continuaría representando *La niña boba* en Madrid y otras ciudades de gira durante el resto de temporada y, al inicio de la siguiente, el evento que más destacaría sería la función extraordinaria del 9 de noviembre de 1895 (*Diario oficial*. [3](#)). Esta fue celebrada con motivo de la estancia en Madrid de la actriz francesa Sarah Bernhardt que, después de la comedia refundida, representaría *Jean Marie*, obra del contemporáneo André Theuriet que llevaría en gira mundial con su propia compañía.

El diario *La Época* ([10-11-1895](#). [2](#)) se extiende en la narración de la velada y gracias a ello podemos saber que el público era bastante selecto, pues mientras que los palcos estaban llenos y en el reservado a la Familia Real se encontraba la infanta Isabel, el patio de butacas presentaba algunas localidades vacías, las suficientes como para que el cronista considere relevante mencionarlo. Recoge también parte del reparto entre los que se encuentran Díaz de Mendoza, Valdivia, Donato Jiménez, García Ortega y Manuel Díaz y

se menciona, nuevamente, el vestido blanco y rosa y la peluca rubia del personaje principal.

María Guerrero a raíz de este intercambio cultural visitaría el Théâtre de la Renaissance de París en 1898, pero antes de esto la actriz continuó representando en el Español, en gira por España y en 1897 por América. En este viaje transcontinental se representó la obra por primera vez en el Odeón de Buenos Aires el 26 de mayo con gran éxito (*El Globo*, [29-05-1897. 3](#); *La Época*, [18-06-1897. 2](#)). A su despedida de la capital bonaerense, leyó la actriz una serie de composiciones poéticas de autores argentinos realizadas en su honor entre los que destaca uno de Rubén Darío que entre alabanzas a sus muchos papeles señaló que «La Niña Boba en Castilla / más afamada no fue» (*La correspondencia de España*, [07-08-1897. 3](#)). Incluso unos años más tarde el poeta escribiría un artículo sobre la actriz en un periódico dirigido por Jacinto Benavente, en el que recordaría esta función destacando lo que ella simbolizaba en esos momentos de decadencia política y llega a denominar a María Guerrero como «linda menina» (*La Vida literaria*, [11-02-1899. 100-101](#)).

El *Heraldo de Madrid* ([18-10-1897. 1](#)) realizó a su vuelta una entrevista al propio Díaz de Mendoza sobre el viaje por América, en la que reconoce que en un principio el público protestó por lo elevado de los precios, pero que tras ver el estreno de *La niña boba* «con más lujo y propiedad de lo que se esperaban [...] se produjo un entusiasmo que llegó al delirio» gracias al arte de María. El periodista del artículo añade también que hasta que Guerrero no interpretó dicho papel, no se había entendido la profundidad de la obra, puesto que Josefa Hijosa marcaba demasiado la comicidad del personaje. Continúa el actor asegurando que lo que más gustó en la gira fue el teatro antiguo y menciona «*La dama boba*, o niña boba», haciéndose patente ya la separación conceptual que comienza a fraguarse entre la obra escrita de Lope y la representada, que es la refundida.

El 10 de abril de 1898 se celebró en Madrid el Congreso Internacional de Higiene y Demografía y como uno de los actos de este se invitó a los asistentes al Teatro Español a una función de *La niña boba*. El *Heraldo de Madrid* ([11-04-1898. 3](#)) dudó de si la elección de *La niña boba* fue acertada puesto que se considera que esta obra literaria solo puede ser comprendida con un gran dominio del castellano; esta duda se vislumbra, también, en un apartado de la revista *Madrid Cómico* ([16-04-1898. 306](#)) firmado por Tomás

Carretero donde se incluye la «copia» de una carta falsa de los asistentes al Congreso en la que según el texto la obra fue tan bien que «hasta en París se proponen hacerla».

Con motivo de este acontecimiento fueron impresos, en el establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, unos libretos que contenían el elenco completo de la obra y una traducción al francés de su argumento que, como es sabido, era el idioma de las relaciones internacionales hasta la II Guerra Mundial. Uno de estos ejemplares se encuentra disponible en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid a partir del ejemplar [A-Caj.266/1](#) de la Biblioteca Regional.

El 3 de octubre de 1898 (*El Globo*, [20-09-1898. 2](#)) sería cuando María Guerrero visitaría el teatro de Sarah Bernhardt, aunque estaba previsto que fuera antes. En deferencia, la actriz francesa de fama internacional retrasó el inicio de su temporada teatral hasta que la compañía de Guerrero acabase sus funciones.

La prensa francesa hablaría posteriormente de la representación y comentaría que no se inició la primera actuación con *Casa de dos puertas*, como estaba previsto, por problemas con la escenografía, ya que no encajaba bien esta en el estrecho marco del escenario. La prensa española afirmó que la actuación de Guerrero en el papel de Clara fue elogiada en *Le Figaro*, *Le Gaulois*, *L'Echo de París*, *Le Temps*, *Le Matin* y *New York Herald*, mientras que en *Le Journal des Debats* puso algún reparo a la interpretación de la actriz; no obstante, también se hace mención del excelente trabajo de Busato y Amalio en el decorado (*La Época*, [07-10-1898. 1](#); *Heraldo de Madrid*, [07-10-1898. 2](#); *El nuevo país*, [07-10-1898. 1](#); [08-10-1898. 2](#); *El globo*, [08-10-1898. 2](#)). En *Le voltaire* se hace una descripción del vestuario de la actriz: «Con su peinado rubio y ligero, rizado y ahuecado en las sienes, liso en la parte superior de la cabeza, con plumas y flores de armoniosos matices; con su falda de enorme vuelo, según la moda del tiempo; con el pañuelo de blonda en las manos» (*La época*, [16-10-1898. 1](#)). *Madrid Cómico* ([15-10-1898. 726](#)), gracias a un corresponsal en París, asegura que entre el público la obra que más había gustado hasta el momento era *El desdén con el desdén* y que *La niña boba* también encantó viéndose en sus escenas «cuadros vivos de Velázquez». Resultó tan seguida la estancia de María Guerrero en la capital francesa y tan relevante la obra, que la portada del número 10 de la revista *Le Théâtre* de 1898 fue una fotografía suya iluminada con el pie que indicaba «Mme María Guerrero (Rôle de CLARA) / LA DAMA BOBA» e incluía un artículo

sobre las obras españolas representadas; se hizo eco de esto el diario *La Época* ([28-10-1898. 2](#)). Dicha fotografía había sido tomada pocos años antes por el retratista valenciano Antonio García Peris, suegro del pintor Joaquín Sorolla, y sobre la que volveremos posteriormente al hablar de la influencia cultural de la obra y del papel de María Guerrero.

Después de París la gira continuó por Europa y, gracias al éxito en la capital francesa, fue obra de debut en Bruselas, en Milán, en Turín y en Roma.

Para esta gira se elaboró ex profeso escenografía, utillaje y vestuario nuevos: bambalinas, frontis y telón que representa la plaza de Segovia en una alegoría del siglo XVII, confeccionados por Emilio Sala para recrear el Teatro Español, que incluían figuras de comediantes y gente común con vestuarios de época; tapices elaborados por el alcoyano Plácido Francés que reproducían cuadros de Velázquez tales como *Los enanos* o algunos retratos de Felipe III y cuatro puertas de paso con los escudos de los Reyes Católicos y del Gran Capitán; un interior de vivienda del siglo XVII elaborado por Giorgio Busato y su discípulo Amalio Fernández; muebles construidos en Madrid y armas copia de los del Palacio Real; vestidos elaborados en Madrid y Barcelona, de los que la prensa afirmó que el traje de *La niña boba* fue una copia sacada del retrato de la infanta «María Teresa de Austria», que se casó con Luis XIV de Francia —parece ser que se trató de una nueva factura del traje anterior—, mientras que Díaz de Mendoza llevó un chambergo negro sacado de un retrato de Felipe IV del Museo del Prado (*Heraldo de Madrid*, [23-09-1898. 2](#); *La Época*, [24-09-1898. 4](#); *Madrid Cómico*, [08-10-1898. 3-5](#)).

A la vuelta de la gira europea la compañía actuó en el Teatro Principal de Barcelona el 18 de noviembre de 1898 (*El Diluvio*. [1](#)). Es entonces cuando se publicó un artículo en *La Dinastía* ([23-11-1898. 2](#)) capaz de definir el símbolo que supuso la gira, donde la obra tuvo un papel principal, y el trabajo de Guerrero y Díaz de Mendoza. En este se relata que, mientras España perdía su importancia política internacional, la compañía triunfaba sobre los escenarios europeos, en los que mostraba las glorias de la historia del teatro antiguo y moderno mientras las naciones las veían con lástima; por otra parte, el periodista trata a los artistas como «heraldos» que no solo llevan dichas glorias más allá de los Pirineos sino que también son conscientes de que el teatro castellano no es todo el teatro español, por lo que incluyen obras como las de Ángel Guimerà en su repertorio y llevando

así a Madrid obras catalanas y una muestra del patriotismo nacional de Barcelona, ciudad que, según el articulista, era mirada con recelo por parte de la prensa madrileña.

La compañía reabrió tardíamente el Teatro Español en diciembre de 1898 y del año siguiente cerraría nuevamente sus puertas para emprender una nueva gira por América. Estos cierres caprichosos del coliseo provocaron que el Ayuntamiento de Madrid acabara rescindiendo el contrato con Ramón Guerrero y la empresa comenzara el nuevo siglo como compañía itinerante.

8.2. El fenómeno sociocultural de la imagen de María Guerrero en *La niña boba*

Como se ha podido observar, desde el inicio de la gestión de María Guerrero del Teatro Español, la refundición de *La dama boba* fue una de las obras escogidas como «punta de lanza» en el repertorio de la actriz, tanto para los celebrados «lunes clásicos» como para las distintas *tournées* de la compañía del Español. Además, las inversiones realizadas en escenografía, vestuario o *attrezzo*, sumadas a la interpretación de la actriz, generarían un deseado impacto en el público, que muy pronto identificó la obra como una de sus obras más icónicas.

No obstante, a pesar de sus éxitos, llegó a causar hastío en las críticas sobre el escaso y repetitivo repertorio de la compañía, llegando a afirmarse lo siguiente:

«Los lunes no deben llamarse ya clásicos, sino aciagos... Hay quien asegura que son *bobas* las damas que van a ver por milésima vez *La dama boba*» (*La Época*, [31-12-1897. 1](#)).¹¹⁹

Aun así, la espectacularidad y el impacto fue tal que posibilitó la trascendencia de esta obra y del papel de Guerrero en ella al imaginario de épocas posteriores. Ayudó a este fenómeno la cantidad de representaciones gráficas que se han preservado, aunque

¹¹⁹ El cursivado pertenece al original. Puede verse en la afirmación un atisbo de la identificación de la obra de Lope de Vega al titular la refundición representada por María Guerrero como en el original.

fundamentadas principalmente en dos tipos de trabajo vinculados entre sí, uno pictórico y otro fotográfico.

Una de las primeras representaciones gráficas conocidas de la actriz tiene como autor al pintor valenciano Joaquín Sorolla. Con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, que tuvo lugar en el Salón de París en Madrid, el artista incluyó entre las nueve pinturas que presentó un retrato de la actriz —con la que guardaba una cercana amistad—, que fue catalogado con el número 1047. En él, pintada en un lienzo de 1,10 x 1,35 m., aparecía, en plano medio, sentada en un sillón frailer y representada con el característico vestido de *La niña boba* del que tanto eco se hizo la prensa en su momento y que no pasó desapercibido en el momento en la exposición pictórica (*La Ilustración Ibérica*, [05-06-1897. 355](#); *La correspondencia de España*, [10-16-1897. 1](#)). En *El mundo naval ilustrado* ([15-06-1897. 17](#)) se llega a insinuar, incluso, que es tan detallado el trabajo del traje que rememora a la pintura de Velázquez, príncipe de la pintura española. No obstante, la publicación *Arquitectura y Construcción* ([08-08-1897. 165](#)) califica el retrato de «equivocación lamentable» y en él se critica la afirmación de analistas aduladores sobre la apariencia de este de haber sido arrancado del estudio de Velázquez.

Lamentablemente, este primer retrato no fue conservado, pues posteriormente el propio Sorolla modificaría la pintura, como explicaremos más adelante. No obstante, la afición por la fotografía del autor valenciano ha permitido la conservación de un positivo fotográfico del lienzo en el que se puede ver en la parte superior izquierda la fecha de 1897, no así la firma del autor [Il. 5].



Ilustración 5. Reproducción fotográfica de la obra de Joaquín Sorolla Bastida, *Retrato de María Guerrero* (1897), Museo Sorolla. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.

Dicho cuadro estuvo en posesión de la actriz después de la Exposición de 1897, pues se puede observar en un artículo de la revista *Blanco y Negro* (10-12-1898. 10), titulado «El teatro español en el extranjero», una fotografía de la actriz contemplando algunos presentes recibidos y entre los que aparece colgado la primera versión del retrato.

De alguna forma esta pintura marcó un hito en la obra de Joaquín Sorolla puesto que, en 1901, realizó por encargo un retrato de la niña *María Figuerola vestida de menina* [Il. 6]. Según su entrada en el catálogo del Museo del Prado en la que se recoge un texto de Barón (2007: 190), este cuadro se enmarca en la propia profundización del autor que, con motivo del éxito en la Exposición Universal de París de 1900, dedicó al legado de Velázquez. En él se representa a la hija del marqués de Gauna, posterior duque de Tovar, vestida con el mismo traje que María Guerrero porta, inspirado, a su vez, en el ya citado cuadro de Juan Bautista Martínez del Mazo, *La infanta doña Margarita de Austria* (ca. 1665), que, por aquel entonces, se tenía como propio de Diego de Velázquez.



Ilustración 6. *María Figuerola vestida de Menina*, de Joaquín Sorolla. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Esta práctica de retrato como personajes del Siglo de Oro llegó a ser una moda durante el siglo XIX y parte del XX, hasta tal punto que también se menciona en el texto de Barón que el pintor José Moreno Carbonero, realizó un retrato similar de María Figueroa con misma pose y referencia, aunque mucho más detallado; puede leerse un artículo en prensa (*Las Provincias*, [08-05-1901. 1](#)) que confirma que el vestido era similar al de María Guerrero.



Ilustración 7. *Retrato de Piedad Iturbe* de José Moreno Carbonero (*El Día*, [30-01-1917. 3](#)). Hemeroteca Digital Hispánica.

El investigador también refiere que, en un baile de los Iturbe, celebrado el 19 de marzo de 1900,¹²⁰ apareció la hija de estos, Piedad, vestida con el traje de menina. Moreno Carbonero dirigió la puesta en escena de algunos «cuadros vivos» y posteriormente pintaría a Piedad Iturbe con dicho vestido y lo presentaría en la Exposición Nacional de 1901 (*La Ilustración Española y Americana* ([30-05-1901. 326](#)) [II. 7]. Según el diario *La Moda Elegante* ([22-03-1900. 124](#)), el cuadro que se representó fue el de *Las meninas*. Añade Barón que puede que de esta fiesta surgiera la iniciativa del padre de María Figueroa de retratar a su hija como menina.

Al observar las imágenes de los dos retratos de Sorolla, no es posible evitar la comparación entre las poses de ambas, que son muy similares, excepto en la posición de la mano izquierda—Guerrero lo reposa en la falda y Figueroa parece que se apoya en un sillón—, y en el nivel de detalle tanto del vestido del fondo. Además, el retrato de María Guerrero solamente recogía, inicialmente, la parte superior de la falda.

Continuando con el cuadro de la actriz, entre los fondos del Museo Sorolla existe también un boceto del autor, inventariado con número 13325, que en su catálogo se vincula con

¹²⁰ Tras comprobar los diarios de la época parece que la fiesta tuvo lugar el 18 de marzo en vez del 19, como se puede comprobar en el comentario de la celebración en *El Globo* ([19-03-1900. 2](#)).



Ilustración 8. Boceto «Menina» de Joaquín Sorolla. Museo Sorolla. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.

el cuadro de María Guerrero [Il. 4]. Es probable que pertenezca a una representación de la actriz, puesto que en la misma serie hay dibujos de público de un espectáculo teatral.

En 1906 Joaquín Sorolla decidió hacer un repintado del cuadro [Il. 8], cambió su forma de rectangular a cuadrangular añadiendo al lienzo telas horizontales, una más estrecha en la parte superior y otra más grande en la inferior hasta alcanzar unas dimensiones de 131 x 120,5 cm. Amplió así el tamaño del traje y le añadió algunos detalles nuevos como la guirnalda dorada que cae de un broche en el hombro, se sujeta en el pecho y nuevamente en la falda o un colgante al cuello. De esta forma, varía su pose, que de un posado sedente en la primera versión, pasa a estar de pie en la segunda, acercándose a los, ya por entonces, muy difundidos retratos fotográficos de la actriz realizados por el suegro del pintor, Antonio García.

Entre los cambios, también llama la atención la nueva disposición de las manos y del rostro, haciendo más sonriente a la actriz. El fondo se transforma en un espacio más indeterminado, pero abriendo una ventana en la parte de la derecha para iluminar la imagen. A la izquierda de María, aparece su marido, Fernando Díaz de Mendoza que, según afirma Díez (2009: 355-358); extractado en el apartado del portal del Museo del Prado relativo al cuadro), va vestido del maestro de lectura, aunque sabemos que, en principio, el papel que él realizaba era el de Laurencio. El conjunto del fondo de la estancia con el nuevo personaje, remite nuevamente a su inspiración velazqueña.

Díez recoge también una cita de Sorolla en la que indica su intención a la hora de pintar el cuadro, aunque no especifica si fue para la versión de 1897 o de 1906, afirmando que: «Yo le pedí a María que me dejara hacerle este retrato, que he pintado para que después vaya al Museo del Prado. Porque es lo que yo le digo a María: “Tú deberías estar en el Museo, y conviene que estés pintada por mí y sea ésta una de las obras más que queden allí”».

Por último, se puede observar el cambio en la fecha a la de 1906, así como la dedicatoria que le hace el pintor a la actriz en la esquina inferior izquierda.

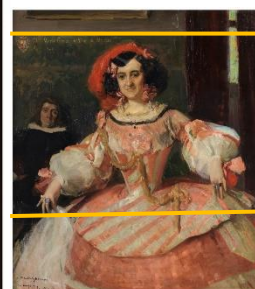


Ilustración 9. *La actriz doña María Guerrero como La dama boba*, de Joaquín Sorolla. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. A la izquierda: esquema que marca la adición de nuevos lienzos respecto a la versión anterior.

Se narra el episodio, a través de noticias de sociedad, de que en el año en el que se halla fechado el repintado, Joaquín Sorolla abrió su estudio para que la gente pudiera admirar sus trabajos, entre los que se hallaba la pintura de María Guerrero en *La niña boba* (*La Época*, [28-04-1906. 2](#)). El motivo de la actualización de este cuadro puede estar en la voluntad del pintor valenciano, que quiso presentarlo en la exposición parisina que se celebró en junio de 1906 (*Las Provincias*, [27-06-1906. 1](#)). Esta pintura llegó a alcanzar tal reconocimiento que como, se indica en *El País* ([02-12-1909. 2](#)), llegó a obtener «medalla de honor en Londres y en Chicago». Finalmente, tras este periplo, el cuadro fue regalado a María Guerrero, que, una vez adquirido el Teatro de la Princesa, lo destacó en la pared de un salón del primer piso (*La correspondencia de España*, [03-04-1911. 5](#)).

Adicionalmente, gran parte del mérito de la proyección de la imagen de María Guerrero como Clara/Finea, se debe al fotógrafo y retratista valenciano Antonio García Peris que, desde su estudio en la capital del Turia, realizó una serie de retratos de la actriz con su característico traje. Se puede establecer una clara vinculación entre las obras de Antonio García y de Joaquín Sorolla no solo por la relación de parentesco, ya que García era suegro de Sorolla, sino porque también fue su maestro y propició el interés por la fotografía de Joaquín y su influencia en sus trabajos. Además, como añade Concha Baeza (Consortio, 2007: 79-99), el fotógrafo fue considerado como consejero y representante en Valencia del pintor.

Sorolla se instaló en Madrid en 1889 y debió ser allí donde inició la amistad con María Guerrero y la ciudad donde pintaría el cuadro en 1897. Durante esta época, la actriz visitaría el estudio del fotógrafo valenciano para realizar una serie de retratos vestida como los personajes de sus obras, entre ellos una serie de María Guerrero como *La niña boba*. Sin embargo, no es posible averiguar realmente si fue anterior el retrato pictórico o el fotográfico.

En torno a 1895 se dan unas circunstancias, explicadas por Baeza (Consortio, 2007: 121-140), que merman los ingresos de numerosos fotógrafos: por un lado, la aparición de editoriales que publican revistas y posteriormente tarjetas postales por miles y, por otro, la aparición de las primeras cámaras ligeras, lo que permitió un mayor acceso a los aficionados. No obstante, vemos cómo García Peris no solo sobrevive, sino que es partícipe en el primero de los fenómenos gracias a su prestigio, y un ejemplo de esto es la aparición en publicaciones y, posteriormente, en postales de las fotografías de María Guerrero.

Antonio García, con formación de pintor, trabajó decorando telones para los teatros valencianos antes de dedicarse íntegramente a la fotografía desde 1861. Fue consolidándose en esta disciplina y llegó a ser nombrado fotógrafo oficial de la Casa Real, como demuestra su obra (Consortio, 2007). El fenómeno de la aparición de las revistas con fotografías no hizo más que acrecentar su nombre y aumentar su publicidad gracias al prestigio del que ya gozaba entre las élites sociales y culturales. Por este motivo, además de la amistad que la unía a su yerno e hija, María Guerrero debió acudir a este retratista para sus fotografías [II. 10].



Ilustración 10. Conjunto de retratos fotográficos realizados por Antonio García de la actriz en distintos personajes de sus obras. Extraído de *La Revista moderna* (10-04-1897. 8). Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

No tardaron en aparecer sus retratos en prensa, coincidiendo con una enorme propaganda mediática, nacional e internacional, para enaltecer el prestigio de la actriz y su imagen; pero que también redundó en beneficio del retratista. Durante una década estuvieron apareciendo las fotografías de *La niña boba* en prensa, incluso alguna de Fernando Díaz de Mendoza, como el personaje de Laurencio.

Pero no solamente la prensa fue el medio de circulación de dichas fotografías realizadas por García, puesto que en el periodo entre siglos se produjo el desarrollo y difusión de las tarjetas postales que tuvo una expansión importante. La investigadora Marta Palenque (2018; 2020) ha analizado la vinculación, a través de casos concretos, entre los gabinetes fotográficos, la prensa y la publicación de tarjetas postales; concretamente en sus estudios se menciona una conexión entre la revista *Pluma y Lápiz* y la creación de las tarjetas postales por parte de la Industria Fotográfica de Luis Bartrina.



Ilustración 11. Portada de *Pluma y Lápiz* (28-06-1903) extraída de la Hemeroteca Digital Hispánica.

En el caso del número 140 de esta publicación, fechada el 28 de junio de 1903, aparece un artículo sobre María Guerrero en el que se incluyen varias fotografías de la actriz realizadas por Antonio García; muchas de estas imágenes, se encontraban ya disponibles en formato de tarjeta postal cuando dicha publicación salió. En lo relativo a los retratos de la actriz vestida como *La niña boba*, aparecen dos en dicha revista de las que solo el de la portada, que es, probablemente, el más difundido por el resto de las revistas ilustradas de la época, apareció como postal previamente. La segunda imagen [Il. 12] es un plano medio corto de la actriz y contiene el

anagrama, en la esquina inferior izquierda, de las iniciales de Joarizti y Mariezcurrena, propietarios de la sociedad que hizo la fototipia de dicha fotografía de García; esta no se adaptó para el formato referido.

En la primera de las postales que contienen la conocida fotografía de María Guerrero a cuerpo completo, en pose de ligera reverencia, recogiendo suavemente la falda y con una rosa en el suelo, es posible leer en la esquina inferior izquierda el nombre de «A. García» como fotógrafo, y en la derecha, «Thomas-Barcelona»; en el reverso se indica en la parte superior «L. Bartrina-Barcelona» [Il. 13]. Dicha postal, que en conjunto con otras imágenes de la actriz y su marido en distintos papeles forman un total de diez, fueron publicadas por Luis Bartrina a través de la fototipia Thomas de Barcelona.



Ilustración 12. *Pluma y Lápiz* (28-06-1903. 2) extraída de la Hemeroteca Digital Hispánica.



Ilustración 13. Anverso y reverso de postal de María Guerrero, sin circular. Colección privada.

Gracias a la investigación sobre este editor de postales y fotógrafo realizada por Jaume Tarrés (2008: 21-35) podemos saber que dicha edición pertenece a la primera etapa de publicaciones de Bartrina que abarca desde finales del siglo XIX hasta 1902, concretamente parece ser de finales del periodo, por la colaboración con la imprenta Thomas que se alargará, con otras características editoriales en el segundo periodo.

Cuando el número 140 de la revista *Pluma y Lápiz* salió a la venta, ya llevaban las postales en circulación varios meses. Se ha podido encontrar una tarjeta postal enviada unos días antes de que esta saliera a la luz, concretamente el 21 de junio de 1903, donde se admira la belleza de la imagen por parte de la emisora y haciendo referencia a una colección de postales que promete enviar [Il. 14]. Por el texto y los datos de envío se sabe que la postal viajó entre Barcelona y Palma de Mallorca.



Ilustración 14. Anverso y reverso de postal de María Guerrero, circulada en 1903. Colección privada.

Posteriormente, Luis Bartrina reeditó nuevamente la postal de María Guerrero en *La niña boba* a través de su Industria Fotográfica, en su tercer periodo, que abarca desde 1905 hasta 1909. Como Tarrés afirma, en estos momentos Bartrina deja de trabajar con la fototipia Thomas y su nombre desaparece de la tarjeta para comenzar a utilizar bromuro de plata con el fin de realizar las copias fotográficas él mismo, de forma que así Bartrina pudo controlar de forma más eficaz la producción de postales y atender más rápidamente las demandas, a pesar de ser aún una técnica muy artesanal. La parte trasera, entonces, se divide en dos secciones de acuerdo con la normativa legal de la época, una epistolar y otra para el destino postal —en un formato que pervive hasta nuestros días—. La última característica de esta reedición es la aparición en la esquina inferior derecha de un anagrama en dorado de las letras L y B.

Adicionalmente, la postal aparece con la fotografía de la actriz iluminada a mano, con el vestido en color rosa, mientras que los puños de las mangas, el cuello y el cabello se pintan de amarillo, y los lazos de la cabeza, pendiente y mangas de la actriz, en azul. La rosa a los pies de María Guerrero presenta también el amarillo en la flor y el tallo figura en verde.

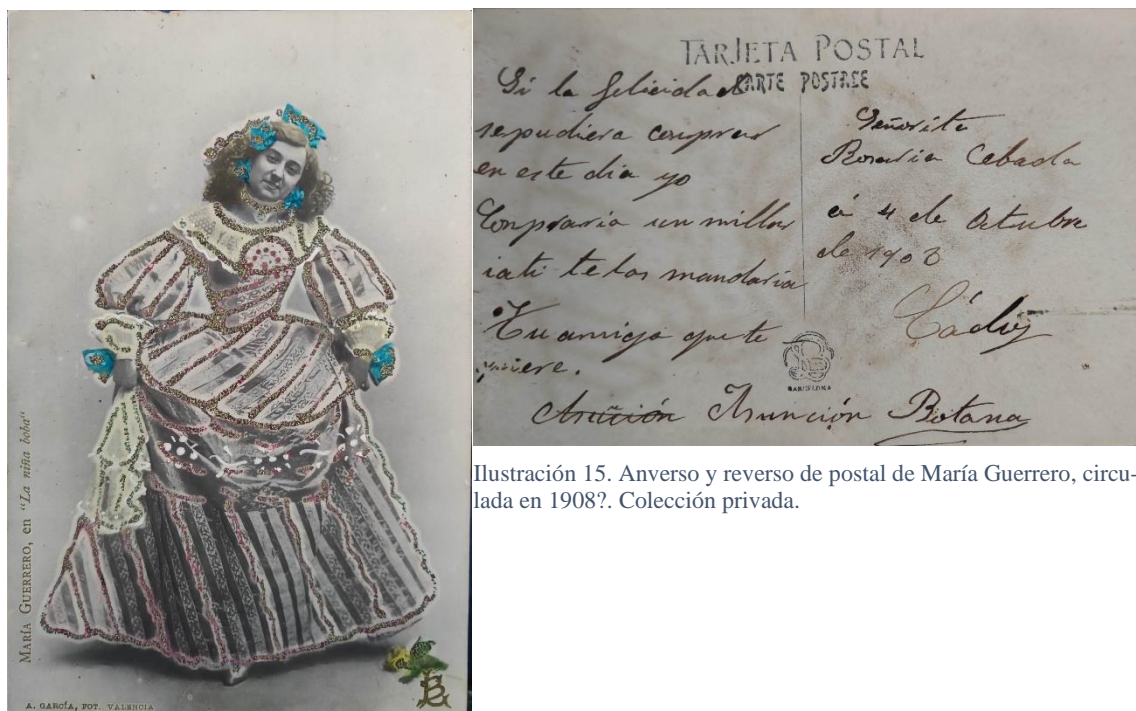


Ilustración 15. Anverso y reverso de postal de María Guerrero, circulada en 1908?. Colección privada.

La postal circulada que se reproduce como ejemplo [Il. 15] viajó por Cádiz y la fecha, poco clara en el año, parece indicar que es del 4 de octubre de 1908, de los últimos años de trabajo en esta tercera etapa del trabajo de edición de Luis Bartrina. Lo más destacable del envío de la postal es la dedicación de la emisora, Asunción Botana, a la hora de decorar la postal con uso de purpurina para marcar algunas líneas de la fotografía, una práctica común en la época.

Existe otra tarjeta conservada en el Museo de Historia de Madrid y disponible digitalmente a través del portal *Memoria de Madrid* con número de inventario [25398](#) [Il. 16]. En este caso, la fotografía también pertenece a Antonio García, pero recoge un retrato de un plano medio corto de la actriz, distinto del publicado en *Pluma y Lápiz*, pero que sí apareció ya en *El Álbum Ibero-Americano* ([14-12-1900. 1](#)). En este caso, la imagen también está iluminada a mano, con colores rosas, amarillos y azules, con mucho detalle, hasta el punto de colorear ligeramente las mejillas y labios de la actriz, el estampado en las bandas del pecho o el adorno central encima de estas. No se han hallado muchos datos respecto a la edición o la casa que la editó, Madrid Postal, cuyas iniciales pueden observarse en la parte inferior izquierda en formato apaisado. Esta editorial de tarjetas empezó sus trabajos bajo este nombre en 1903, pero, por las características divisorias para el epistolar y la dirección postal, así como el espacio reservado para el sello, puede situarse a

partir de 1906 gracias a la nueva normativa publicada en circulares en diciembre de 1905 y 1906 (López, 2013: 94).



Ilustración 16. Postal de María Guerrero con Fotografía de Antonio García. Procedente de [Memoriademadrid](#)

La influencia de María Guerrero y de su imagen plasmada por Antonio García fue muy difundida, hasta el punto de trascender la materialidad fotográfica y adoptar un nuevo formato, reflejo del fenómeno de masas y de la vinculación existente entre la actriz, el personaje y, desde este momento, la fotografía de García. La nueva forma que adoptó esta imagen fue la de una muñeca de madera elaborada por Francisco Galván, dibujante y caricaturista que también desarrolló su arte a través de la elaboración de muñecos.

José Francés en la revista *Mundo Gráfico* ([17-12-1913. 5](#)) dedicó un artículo a la muñeca que describía al detalle cómo era la reproducción escultórica de María Guerrero en el papel de Clara, donde se destacó hasta «el asombroso parecido en el gesto de la boca, expresión, entre burlona e ingenua, de los ojos y en la color exactísima del rostro» y la fiel reproducción del traje, la peluca y los adornos. En el artículo aparece descrita también la caja que contenía la figura «que es una graciosa caricatura de una sala de la época, con

sus tapices, sus sillones, su bargueño y el reclinatorio al pie del viejo díptico». Se especifica que ningún caricaturista español, según la memoria del propio escritor, haya creado nunca este tipo de muñecos y se acompaña el artículo con una fotografía de la propia escultura que permite vislumbrar la calidad y detalle de dicha reproducción [Il. 17]. Lamentablemente no se ha podido averiguar nada del destino, supervivencia o actual localización de la muñeca.



María Guerrero en «La niña boba»

Ilustración 17. Imagen procedente de *La esfera* (28-01-1928. 7). Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Años más tarde, Silvio Lago escribió un artículo en *La esfera* (05-07-1919. 14-15) sobre una exposición en el Salón Arte Moderno de Madrid que trataba la evolución de la caricatura a través de los muñecos de trapo. Al hablar de la obra de Francisco Galván, menos grotesca que la de sus compañeros en la exposición, el periodista aún recordaría la muñeca de María Guerrero en *La niña boba*.

Existe constancia de otra muñeca previa a Galván que fue vestida como *La niña boba* (*Blanco y Negro*, 18-01-1902. 17). En un concurso-subasta organizado por esta revista en enero de 1902, se invitó a las damas de la élite social madrileña a participar; para ello, tenían que presentar una muñeca que posteriormente se subastaría para obtener beneficios y poder adquirir otras de menor valor para las niñas pobres de las escuelas municipales. Con ellas se realizó una exposición (*Blanco y Negro*, 18-01-1902. 15-17) y se obtuvieron más de 13.300 pesetas (*Blanco y Negro*, 25-01-1902. 18).

La muñeca de *La niña boba*, perteneciente a Elisa Avendaño, viuda de Romea, ganó uno de los premios que se otorgaron. Tal es la fascinación que causaba y tan icónico resultó el traje que otro concurso de muñecas más humilde celebrado en Cartagena en 1906 contaría con otra vestida como la protagonista (*El Liberal*, 05-06-1906. 1).

Pero no solo se reproduciría el traje a través de muñecas, se ha podido constatar en prensa que incluso en fiestas y otros certámenes se utilizaban disfraces que imitaban el vestido

popularizado por la Guerrero, además de en las festividades de carnaval. En 1904 en dicha celebración desfilaron por el Parque de Madrid, entre otras cosas, máscaras a pie, entre las que se hallaba *La niña boba*, recreada del cuadro de «Velázquez», creada por Raimundo Peñalver (La *Época*, [15-02-1904. 3](#)).

Años más tarde en Barcelona, en un concurso de disfraces infantil con más de un centenar de participantes, es posible encontrar a Isabelita Farell como *Niña boba* (La *Publicidad*, [27-02-1908. 2](#)), mientras que, en Madrid, en un baile infantil en la embajada inglesa, la hija de los barones de Horteiga copiaba el traje de María Guerrero (Las *Provincias*, [02-03-1908. 1](#)). En una fiesta en la residencia de los condes de Casal, la marquesa de Argelita también llevaba una recreación del mismo traje (Heraldo de *Madrid*, [21-02-1908. 2](#)) y en Valencia, en el Teatro Principal se celebraría otro concurso infantil en el que Carmencita Roggen llevaría el mismo disfraz (La *Provincias*. [22-02-1909. 2](#)).

Aún el 20 de junio 1910, en una cabalgata ofrecida por el Ayuntamiento de Madrid, se creó una carroza sobre «Teatro Español» y entre los distintos personajes no podía faltar *La niña boba* como «figura» viva, junto a otros de *El alcalde de Zalamea*, *El sí de las niñas*, *Don Juan Tenorio*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *El Manolo* (La *Correspondencia Militar*, [21-06-1910. 3](#); *El Globo*, [21-06-1910. 2](#)).

Tal repercusión alcanzó la imagen de la protagonista que en un hotelito mandado construir por la Infanta Isabel en la calle Quintana de Madrid, en el escenario que poseía, destacaba la techumbre pintada por Juan Comba de diversos personajes teatrales, entre los que se hallaba *La niña boba*, en una especie de juego metacultural y de teatro dentro del teatro, simulando con la técnica del trampantojo que asistía a la representación (La *Época*, [19-02-1904. 1](#)). Algo parecido sucedió años más tarde en el teatro Kursaal de San Sebastián, en cuyo techo ilustrado por Julio Vila Prades, aparece entre otros personajes dramáticos el personaje protagonista (La *Esfera*, [07-10-1922. 13](#)) [II. 18].



Detalle del techo del Gran Kursaal de San Sebastián, donde están representados la Comedia y el Drama, en una serie de protagonistas de obras famosas

Ilustración 18. Imagen procedente de *La esfera* ([07-10-1922. 13](#)). Hemeroteca Digital Hispánica.

Alejada ya de la idea de retrato tradicional se ha de destacar también la caricatura que se publicó en el *Heraldo de Madrid* (24-01-1914), que representaba a la actriz como *La niña boba*, mientras que, a sus pies, en una cuarta parte del tamaño de la actriz, se hallan cuatro autores de su compañía —Cobré, Mesejo, Montenegro y Codina— caracterizados para la obra *La Virgen del Mar* [Il. 19].



Ilustración 19. Imagen procedente del *Heraldo de Madrid* ([24-01-1914. 1](#)). Hemeroteca Digital Hispánica

Tan asociado estaba el personaje a la actriz que tras su fallecimiento el 23 de enero de 1928, el diario *La Libertad* ([27-01-1928.3](#)) propuso como homenaje levantar una estatua de «María Guerrero en “La niña boba”», en una de las plazoletas del Retiro, aunque el sitio podría cambiar, y para ello propone la recaudación de efectivo y se añade una donación de 465 pesetas ofrecidas por el conde de Cerragería. A pesar de ello, no hay constancia de la erección de dicha estatua y no se ha podido encontrar para qué fue utilizado tal dinero, pero esto permite entender la concepción pública que existía de la vinculación entre Guerrero y, en este caso, Clara.

La trascendencia que tuvo la referida imagen de María Guerrero llega hasta la actualidad ya que los premios otorgados por la Asociación de Amigos del Teatro Nacional Argentino - Teatro Cervantes llevan el nombre de la actriz y la estatuilla que se entrega se basa en la fotografía de la reverencia que inmortalizó Antonio García; también debe mencionarse que el propio cuadro de Sorolla se utilizó de fondo en la ceremonia de dichos premios.

Este aprecio por María Guerrero en Argentina se debe a que fueron ella y su marido los que sufragaron los gastos de la construcción del Teatro Cervantes de Buenos Aires. En 1918 se anunció el comienzo de las obras, que contaron con el beneplácito de Alfonso XIII quien instó a que se enviaran los buques con los materiales necesarios, y con el apoyo de los sectores sociales y económicos porteños más prestigiosos. Según el portal web del propio teatro,¹²¹ que recoge la historia de su construcción, la fachada reproducía la de la Universidad de Alcalá de Henares y para ello se importaron materiales de diez ciudades españolas:

De Valencia, azulejos y damascos; de Tarragona, las losetas rojas para el piso; de Ronda, las puertas de los palcos copiadas de una vieja sacristía; de Sevilla, las butacas del patio, bargueños, espejos, bancos, rejas, herrajes, azulejos; de Lucena, candiles, lámparas, faroles; de Barcelona, la pintura al fresco para el techo del teatro, de Madrid, los cortinados, tapices y el telón de boca, una verdadera obra de tapicería que representaba el escudo de armas de la ciudad de Buenos Aires bordado en seda y oro.

Finalmente se inauguró el 5 de septiembre de 1921; no obstante, tal despliegue puso en serios aprietos económicos al matrimonio que, al regresar a España, tuvo que vender

¹²¹ <<https://www.teatrocervantes.gob.ar/el-teatro/>> (Consultado el 26-11-2021).

propiedades y pertenencias y se mudaron a vivir al Teatro de la Princesa, de su propiedad, donde se construyeron una vivienda en el último piso.

Contar con toda esta documentación gráfica permite comprender el poder de la imagen a través del tiempo y que en este caso se acentúa, precisamente por ser las primeras ilustraciones difundidas en masa de la obra que se fueron reproduciendo durante varios años y calando en el imaginario colectivo y social, favoreciendo su trascendencia durante todo el siglo XX, sobre todo en su estética más conservadora, que busca recrear la del Siglo de Oro.

9. *La dama boba* en los siglos XX y XXI

Si el siglo XIX supuso el renacer del interés por la obra, los siglos XX y XXI lo recogerán y expandirán a través de nuevas formas y materialidades, incluida su entrada en el mundo digital. La cantidad de manifestaciones que hay de la obra en este periodo es tan inmensa que merecería por sí sola un trabajo de investigación exclusivo, no obstante, en este capítulo se ha intentado recoger y condensar las más representativas para poder ofrecer la panorámica completa en la evolución de la recepción y adaptación cultural de *La dama boba*.

El presente capítulo se estructura por áreas temáticas y dentro de cada sección se intenta seguir la secuencia cronológica en relación a las manifestaciones analizadas; de esta forma, se ha pretendido poner el foco en los distintos formatos de la obra y dividir el tema en apartados relacionados con las puestas en escena, las ediciones y otros tipos de representaciones escénicas y audiovisuales para concluir con un apartado especial sobre adaptaciones dirigidas especialmente a un público infantil y juvenil.

9.1. Puestas en escena en el siglo XX hasta 1936

Una vez analizado el fenómeno que supuso la producción de María Guerrero de *La niña boba* para el entendimiento cultural de la comedia, debe hablarse de las puestas en escena que se desarrollaron en este marco temporal. Como ya se ha dicho, Menéndez Onrubia (2000: 168-172) expuso cómo la actriz, convertida en símbolo de elegancia entre la alta burguesía, se aleja de las corrientes naturalistas en sus obras y desarrolla unos espectáculos de corte más conservador y principalmente centrado en los ambientes más aristocráticos y de la alta burguesía. María Guerrero concreta una tendencia en la forma de ofrecer la comedia y establece un modelo que, muy probablemente, influyó en el resto de producciones de los años iniciales del siglo XX.

Aun así, este siglo supone un cambio en la tendencia homogeneizadora de las representaciones de *La dama boba* que marcaron la etapa precedente. Si bien es cierto que las primeras décadas siguen la estela del XIX, también podemos observar, según los datos recabados, una descentralización mayor de las puestas en escena hacia otras capitales más

allá de Madrid y un intento de popularización de la obra que hace que salga de la órbita de las élites burguesas y aristocráticas; esta tendencia se irá consolidando, con altibajos, a lo largo de todo el siglo.

Por la complejidad del estudio en el nuevo siglo, debido especialmente de información de puestas en escenas disponible, se ha realizado un análisis focalizado en cada una de las compañías que ejecutaron la obra intentando trazar un itinerario cronológico para cada una de ellas. Para ello se ha consultado la información disponible en hemerotecas digitales como: Hemeroteca Digital Hispánica ([HDH](#)), Arxiu de Revistes Catalanes Antiques ([ARCA](#)), Biblioteca Virtual de Andalucía ([BVA](#)), Biblioteca Dixital de Galicia ([Galiciiana](#)) y Biblioteca Virtual de Prensa Histórica ([BVPH](#)). De esta forma, se ha intentado buscar la mayor información sobre funciones desde el norte hasta el sur del país. Además, se han consultado las tesis doctorales de Seliten@t, entre otras, que ofrecían información sobre la representación de la obra durante este periodo en distintas ciudades.

Gracias a los datos analizados podremos revisar independientemente las actividades de las compañías mejor documentadas como las de Guerrero-Díaz de Mendoza, Cobeña-Oliver, Palma-Reig o Comendador-Montenegro, para poder ver a través de ellas la evolución de la recepción de la obra, así como vislumbrar el panorama en otras con las que se relaciona la obra. La estructura establecida puede resultar un tanto reiterativa, ante lo que pedimos disculpas de antemano, pero se ha considerado que era necesario para prestar suficiente atención a cada uno de los repertorios y producciones, pues es el modo más sistemático y riguroso.

Tal vez cabría plantear los inicios del XX como una disyuntiva entre las propuestas de puesta en escena continuistas de refundiciones decimonónicas y las más rompedoras — para recuperar una pureza lopesca— que van a derivar o encontrar su mejor adalid en Lorca y que analizaremos posteriormente. En este sentido, estas últimas son herederas del cansancio que ya se produce a finales del XIX por la reiteración de tanta representación de *La niña boba*, que fue encauzado también a través de una posición crítica respecto a las refundiciones, como se ha podido observar en las páginas precedentes.

A modo de sumario o visión general, podemos decir que hasta 1913 la pervivencia de la línea de finales del XIX donde la obra es principalmente representada en España y

América a través de refundiciones independientes herederas de la de Dionisio Solís. Las compañías que más actuaciones y de las que más información existe sobre lugares visitados durante las primeras décadas son, como ya se adelantaba, las de María Guerrero y Carmen Cobeña que mantendrán la tendencia del siglo anterior. Aparece también información sobre otras compañías como las de Palma-Reig o Montenegro que, aunque no tuvieron el enorme impacto de las anteriores, contribuyeron notablemente a la difusión de la obra.

Desde 1913 hasta 1920 las representaciones de la obra entran en un aletargamiento y prácticamente desaparece de los escenarios, exceptuando la temporada de 1914-1915 en la que la compañía de Carmen Cobeña la vuelve a reponer. Este fenómeno de progresivo abandono de la obra coincide con la madurez de las actrices que hasta ese momento la protagonizaban y tal vez estuviera motivado también por un abuso de la pieza en el repertorio y un hartazgo del público según dejan entrever algunas de las críticas recibidas, como ya se ha expuesto. Posteriormente serían Carmen Oliver Cobeña y María Guerrero López, hija y sobrina respectivas de sus tocayas, las que recogerían el testigo. No obstante, el cansancio, el cambio de gustos del público y el despertar intelectual de la sociedad hace que, aunque se mantengan sus funciones con el prestigio de sus intérpretes, se vaya produciendo paulatinamente un rechazo hacia estas refundiciones de tradición solisiana que desembocará en la versión del texto de Lorca como paradigma de la recuperación de *La dama boba* de Lope.

Respecto a la evolución de las refundiciones y adaptaciones, debe señalarse que, en estos momentos, con el desarrollo y la concienciación de la propiedad intelectual de las obras —por ejemplo, aparece la Sociedad de Autores Españoles en 1899—, cada compañía poseía una versión particular del texto, adaptada y firmada por un refundidor que, como se verá, era parte o cabeza de la compañía que las interpretaba y que percibía un ingreso extra por su escenificación. Por este motivo, las refundiciones se adentran bastante en el siglo XX, aunque paulatinamente se van perdiendo esas adaptaciones basadas en Dionisio Solís y se acercan más a Lope de Vega, siendo la primera hallada y perfectamente documentada la versión de Federico García Lorca, procedente del texto de Hartzenbusch y que sería ejecutada en 1933 por Eva Franco en Argentina y en 1935 por Margarita Xirgu y que de hecho el propio poeta defiende como algo distinto de una refundición —nos

ocuparemos de ello en su momento—. Veamos ya lo que sucede durante este periodo compañía por compañía, producción por producción, refundición por refundición.

- *Compañía María Guerrero - Díaz de Mendoza*

Desde el momento en el que María Guerrero se encargó de la gestión del Español, e influenciada por los contextos socioculturales de la época, se convirtió en un símbolo del patriotismo español del momento. Como afirma Menéndez Onrubia (2000: 175), a través de este españolismo, por un lado, ejerció una muy buena labor de reconciliación de las culturas hispánicas a ambos lados del Atlántico frente a las influencias culturales francesas y norteamericanas, pero, por otro, en España se apoyó en los valores y actitudes más reaccionarios culturales e ideológicos y los respaldó; estos acabarían desarrollándose hasta conducir a la Guerra Civil y al Franquismo posterior.

Con esta premisa, la compañía encabezada por la actriz entró en el nuevo siglo con la estela de prestigio alcanzado tras sus giras por Europa y América, pero tras perder la concesión del Teatro Español. No obstante, esto no fue un impedimento para la empresa, ya que durante los primeros años firmaron contratos en distintos teatros de España y América para que realizaran sus espectáculos. Tanto es así, que incluso esta compañía llegó a ser contratada para abrir la temporada del Teatro Español, hasta el 7 de enero de 1901, libre de las obligaciones contractuales que tenían anteriormente con el ayuntamiento.

La compañía volvió a vincularse con el teatro Español, con Díaz de Mendoza a la cabeza para estas cuestiones, desde 1902 hasta 1909. Durante este periodo continúa su labor por el fomento de los estudios teatrales del Siglo de Oro, celebrando seis conferencias «de vulgarización» sobre el teatro clásico a finales de 1902 junto con una serie de puestas en escena en las que una parte de las entradas fueron destinadas a escuelas municipales.

La niña boba se incluye entre el repertorio de la compañía, que la repone intermitentemente e, incluso, es la obra con que se suele abrir funciones en los distintos escenarios de las ciudades que visita como pueden ser Valencia, Alicante, Albacete o Murcia tras acabar en el Español en 1901; además, se realizó un nuevo viaje a América en 1902 donde se representaría en La Habana y una posterior ruta por el norte de España, concretamente

por Galicia y Cantabria. Se demuestra, por tanto, que la comedia será una de las que goce de un lugar preeminente entre el resto y se convierte en una seña de identidad de la compañía, además de un reclamo para ciertos sectores del público.

No obstante, parece ser que ya no sería María Guerrero la que representaría siempre el papel protagonista y comenzaría a dar el relevo, ya que podemos saber que en las veces que representó en la temporada de 1900-1901 en el Español de Madrid, solamente actuó como Clara el último día, el 7 de enero (*El Imparcial*, [06-01-1901. 3](#); *Diario oficial*, [07-01-1901.3](#)), a propósito del beneficio de la Asociación de actores lírico-dramáticos, aunque la obra se representó dos veces antes, los días 4 y 5 del mismo mes.

La compañía recuperaría la gestión del Español, bajo la titularidad de Fernando Díaz de Mendoza, hacia la temporada iniciada en 1903 y esporádicamente intercalaría las temporadas en dicho teatro con giras en los periodos estivales en las que visitarían varias ciudades españolas y realizarían otras más largas a América, principalmente a Argentina, pero también lugares como Cuba, Chile o Perú. En 1909, adquirió el Teatro de la Princesa abandonando definitivamente el Español y pasando a ser este el epicentro de la comedia en Madrid sin las obligaciones a las que la empresa se debía de funciones y periodos de teatro que acotaba sus giras teatrales.

La presencia de la comedia es constante durante todos estos años, llegando a representarse varias veces por temporada y en muchas de las ciudades visitadas, no obstante, va perdiendo peso y desaparece de las reposiciones en 1912, siendo la última de la que se ha hallado constancia la realizada en el Liceo de Salamanca, el 19 de septiembre. Esto puede ser debido a la edad de la actriz, que contaba ya con 45 años y no cuadraba a ojos del público en el icónico papel como niña.

Al igual que Matilde Díez en su momento, María Guerrero aún volvió a actuar una vez más como Clara, el personaje principal de la reescritura, para inaugurar el Teatro Cervantes que fundaron en Buenos Aires, ya mencionado en el capítulo anterior, el 5 de septiembre de 1921, consiguiendo un gran triunfo y grandes ovaciones entre el público porteño. A pesar de ello, como se ha dicho, semejante inversión les condujo a una ruina económica, tras la que se vieron obligados a aminorar el nivel de vida y a mudarse para residir en los pisos superiores del teatro Princesa.

Ya sería tras la muerte del matrimonio cuando aparecen nuevas representaciones de la obra, esta vez sería la sobrina y nuera de estos, María Guerrero López —que al parecer ya habría actuado anteriormente en la misma, tal y como afirma Eduardo Marquina al hablar de la actriz (*Nuevo Mundo*, [10-04-1925. 15](#))—, la que junto a Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero protagonizaría la obra. El nuevo matrimonio decidió continuar con el nombre de la compañía y también con la versión de la obra actuando con ella en España tras el fallecimiento de Fernando Díaz de Mendoza y Aguado y comenzando las actuaciones apenas unas semanas después como homenaje a sus predecesores en una pequeña gira nacional tras la cual marcharon a América, donde trabajaron cerca de cuatro años, para volver nuevamente en 1935.

La compañía incluiría *La niña boba* en su repertorio y para su debut en el aristocrático Teatro Fontalba de Madrid, los días 16 y 17 de marzo de 1935, la representarían en recuerdo de sus antecesores a la vez que constituía una declaración de intenciones con la que se intentó vincular a través de la obra que dio fama internacional a su predecesora, a la nueva compañía con la antigua; además recuperaron la costumbre ya perdida de abrir abonos de funciones para las representaciones. Por este motivo no se repetían tantas veces las obras en un solo escenario y, por ello, *La niña boba* tendría un papel más discreto en este periodo de la compañía. Las críticas a la primera función fueron muy halagüeñas por parte de la prensa, sobre todo, de los medios más conservadores; como ejemplo, tal y como afirma Álvarez (2016: 37), dedican en el diario *ABC* a hablar dos días consecutivos del estreno.

Una de las particularidades que acompañó al debut de la compañía en el Fontalba fue que, desde Radio Barcelona, la representación se retransmitió a las 22:30, con lo que tenemos la primera función de la obra que se difundió simultáneamente a través de dos medios, el escénico y el radiofónico (*La Veu de Catalunya*, [14-03-1935. 5](#)).

Tras el reestreno, la compañía siguió de gira por España y Portugal, donde llegaron a actuar en Lisboa el 5 de junio de 1935, y los meses siguientes en Galicia, hasta llegar a Barcelona durante los eventos del Tricentenario del fallecimiento de Lope de Vega. En Montjuic, en la Plaza Mayor del Pueblo Español, se construyó un escenario imitando los corrales de comedias del XVI, donde los días 27 a 29, a las diez de la noche, la empresa

representaría comedias de Lope de Vega, siendo la primera de ellas su versión de *La niña boba*.

Los sectores más reaccionarios de la prensa madrileña, como vuelve a reflejar María Álvarez (2016: 36-37) a propósito de la cobertura que realizó el *ABC*, utilizan el tema de las subvenciones del Tricentenario para atacar al gobierno por despilfarrador y amiguista, acusando a la Junta Central del Tricentenario de ofrecerlas, sin mencionarlas directamente, a «una actriz hartamente beneficiada por el bienio», en referencia a la compañía de Margarita Xirgu —desde 1931 concesionaria del teatro Español de Madrid—, y «a unas compañías de aficionados al teatro que se han hecho la ilusión de haber engrandecido la gloria de Lope representando un par de obras»,¹²² en referencia nada menos que a la TEA —Teatro Escuela de Arte— bajo la dirección de Rivas Cherif y al Club Anfístora de Pura Ucelay. También se acusa de frenar las celebraciones solicitadas por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, que preservaba su prestigio anterior y gozaba de las simpatías de los conservadores.

Con un discurso algo más sarcástico, el diario *La Nación* ([24-08-1938. 12](#)) achaca la falta de subvención para esta compañía a una pérdida de la solicitud, puesto que no hallan explicación a que la Junta no hubiera aceptado los planes para el evento que inicialmente se pensó celebrar en Montjuic de los días 12 a 18 de agosto y en el Retiro de Madrid del 20 al 25. Se incidirá nuevamente en esta crítica unos días después a propósito de la solemnidad del espectáculo realizado por la empresa Guerrero-Mendoza (*La Nación*, [31-08-1935. 12](#)).

Analizando los datos que aporta la prensa del momento, podemos observar que la fecha de solicitud fue del 9 de julio y para entonces ya estaban aprobadas las representaciones de Xirgu en la Chopera del Retiro con la versión de Lorca, como se verá más adelante, por esta razón solamente se realizaría en Montjuic desde el 27 al 29.

Aún se han encontrado unas pocas representaciones de *La niña boba* entre octubre de 1935 y enero de 1936 en ciudades como Barcelona, en el teatro Poliorama, Huesca, Murcia o Alicante, antes de embarcarse nuevamente rumbo a Argentina. Una vez acabada la

¹²² Citas de Martínez de la Riva (*ABC*, 30-05-1935. 20-22) recogidas por Álvarez (2016).

guerra civil española volveremos a tener noticias de María Guerrero López en relación con la obra tras el fallecimiento de su marido, Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero, en 1942, hecho que se analiza en el apartado correspondiente.

El texto utilizado por la compañía fue siempre o, al menos con certeza, desde 1903 una adaptación heredada del texto de Dionisio Solís realizada por el propio Fernando Díaz de Mendoza que, por este motivo, percibía los derechos de autor por cada función representada. Con motivo de una actuación benéfica celebrada el 24 de marzo para las localidades zaragozanas de Calatayud, Alhama y Ateca, que se vieron afectadas por una riada en 1903, aparece anunciada la cesión del Español y la renuncia «a cobrar los derechos que le corresponden por la refundición de *La niña boba*» (*La correspondencia de España*, [21-03-1903. 3](#)).

En el Registro General de la Propiedad Intelectual correspondiente al primer trimestre de 1906, publicado en la *Gaceta de Madrid* el 8 de septiembre (p. [987](#)), aparece inscrita *La dama boba*¹²³ como comedia en tres actos, refundida por D. Fernando Díaz de Mendoza, el ejemplar registrado corresponde a un manuscrito integrado por tres cuadernos en 4º, de los que el primer acto está compuesto por 44 páginas, el segundo por 40 y el tercero por 41. Posteriormente aparece en el *Catálogo general* de la Sociedad de Autores Españoles de 1913 la obra registrada como *La niña boba* bajo la autoría de Fernando Díaz de Mendoza (p. [243](#)).

Existen dos errores de atribución de la versión utilizada por la compañía Guerrero-Mendoza en estudios actuales; por un lado, Reus Boyd-Swan (1991: 128; 1994: 66), recogido por Romera Castillo (2011: 167), relaciona la puesta en escena realizada por la compañía el 10 de marzo de 1901 en el Teatro Principal de Alicante con el texto de José Crespo. Sin embargo, este nombre solamente aparece en prensa en los anuncios de las funciones de la compañía de Carmen Cobeña ya que, como veremos al hablar de dicha compañía, es un pseudónimo de su marido, Federico Oliver Crespo. Es posible que dicho error se haya producido al cruzar datos de puestas en escena de la obra, pues Cobeña realizaría con el texto de Crespo dos funciones en el teatro alicantino, los días 31 de marzo de 1907

¹²³ Aunque el nombre más extendido entre el público general es *La niña boba*, poco a poco se va recuperando el nombre original de la obra, sobre todo en los ámbitos más intelectuales. Es frecuente, por tanto, encontrarse cambios de nombre en las distintas carteleras, artículos y publicaciones de forma indefinida.

y 15 de noviembre de 1911, aunque esta última no entra en el periodo de estudio de Reus Boyd-Swan.

Dicha equivocación puede ser provocada por una de las fuentes (Ramos 1965: 646) utilizadas por el autor en la que, al indicar la fecha de representación de *La boba discreta*,¹²⁴ esta es señalada como refundición de José Crespo y datada el 23 de octubre de 1853. Este dato erróneo es claramente muy anterior a las referenciadas y, por tanto, pudo causar la confusión en Boyd-Swan.

La segunda atribución incorrecta es la de Ochando Madrigal (1997: 170, 393), también reproducida por Romera Castillo (2011: 170), que asegura que la refundición de la obra es la del impreso de Luis Suñer Casademunt. Esta información es altamente improbable porque, por un lado, el texto que la compañía utilizó tras el fallecimiento de Díaz de Mendoza fue el que este refundió (*La Voz de Aragón*, [22-11-1930. 12](#)) y, por otro, el matrimonio percibiría los ingresos por herencia de la propiedad intelectual del texto y sería extraño pensar que en estas circunstancias decidieran cambiarlo.

Tabla 9. Representaciones por la Compañía Guerrero – Díaz de Mendoza de la refundición, con María Guerrero

Ciudad	Teatro	Fechas
A Coruña		[1902]: 02/06
Albacete	Circo	[1901]: 14/03, 15/03.
Alicante	Principal	[1901]: 10/02.
Barcelona	Eldorado	[1903]: 29/06.
Barcelona	Novedades	[1905]: 23/06, 25/06, 26/06; [1907]: 14/06.
Buenos Aires	Cervantes	[1921]: 05/09.
Cartagena		[1901]: 22/03, 01/04.
Granada	Isabel la Católica	[1911]: 05/11.
La Habana	Tacón	[1901]: 07/12.

¹²⁴ Este título, utilizado por la compañía de Cobeña se indica así entre paréntesis en la fuente como título alternativo a *La dama boba*.

La Habana	Nacional	[1907]: 12 ca.; [1909]: 14/04 ca.
Lima		[1909]: 14/02.
Madrid	Español	[1901]: 04/01, 05/01, 07/01; [1903]: 02/02, 22/02, 04/03; [1905]: 02/02, 04/02, 15/11, 17/11; [1907]: 04/03, 09/03.
Madrid	Princesa	[1910]: 07/03, 09/03, 12/03; [1911]: 07/12; [1914]: 24/01.
Málaga	Cervantes	[1901]: 15/04 ca.
Oviedo		[1905]: 20/09 ca.
Pamplona		[1907]: 07/07.
Salamanca	Liceo	[1912]: 19/09.
San Sebastián		[1907]: 29/07.
Santander		[1905]: 12/09; [1912]: 06/09.
Santiago de Chile		[1909]: 01 ca.
Valencia		[1901]: 23/01.
Vigo		[1902]: 15/07.
Vitoria		[1907]: 09/08.

Tabla 10. Representaciones por la Compañía Guerrero – Díaz de Mendoza de la refundición, con María Guerrero López (sobrina) hasta 1936.

Ciudad	Teatro	Fechas
Albacete		[1931]: 14/02, 15/02.
Cádiz	Falla	[1931]: 05/06.
Castellón	Principal	[1931]: 16/01.
Madrid	Español	[1931]: 25/03.
Madrid	Fontalba	[1935]: 16/03, 17/03.
Palencia	Principal	[1930]: 16/11.
Valencia	Principal	[1931]: 23/01, 25/01.

Zaragoza	Principal	[1930]: 21/11.
----------	-----------	----------------

- *Compañía Cobeña-Oliver*

Si en la última década del siglo XIX Luisa González Calderón era la que rivalizaba en puestas en escena de la obra con María Guerrero, sería Carmen Cobeña la que lo haría en el XX, aunque con una pompa menor que la actriz del Español. Mientras Guerrero hacía brillar su *Dama boba* en Madrid y en sus giras internacionales desde finales del XIX, Cobeña, tras la disolución de la compañía de Emilio Mario del Teatro de la Comedia, creó la suya propia y puso en escena la comedia en varios teatros de otras ciudades españolas, como ya se ha visto al analizar la cartelera del siglo anterior.

Es precisamente en 1900 cuando se casa con el sevillano Federico Oliver Crespo, dramaturgo, escultor y primer presidente de la Sociedad General de Autores de España, con el que compartirá la gestión de la compañía; a pesar de ello Cobeña se asociaría puntualmente con otros primeros actores que compartirán la titularidad en el nombre compañía como Enrique Borrás, José Tavallí o Francisco Morano, como se extrae de diversas fuentes hemerográficas. A partir de la temporada iniciada en 1902, se hallan representaciones de *La niña boba* por parte de esta compañía en Cataluña, Aragón y Andalucía. Fernández Serrano (1903: 473) nos relata que concretamente tras la temporada, no demasiado exitosa, que tuvo en el Teatro Cervantes de Málaga, donde se puso en escena la comedia el 5 de marzo con una escenografía de Antonio Matarredona, la compañía partió hacia Argentina por las principales capitales del país.

Sería un año después cuando volvería la compañía a España, teniendo constancia exacta de representaciones en el Teatro Principal de Valencia los días 10 y 28 de octubre de 1904. El mes siguiente, el 26 de noviembre, la empresa debutaría en el Principal de Cartagena y aparece la primera referencia a la autoría del texto utilizado, «refundida por José Crespo» (*El Liberal*, [29-11-1904. 3](#)), pseudónimo de Federico Oliver.

La compañía continuará de gira por distintas ciudades y provincias durante las siguientes temporadas. Cabe mencionar especialmente que no es hasta el año de 1908 que no aparece

en prensa la reconversión del título de la obra a *La boba discreta*, probablemente para diferenciarse del resto de versiones que se representaban, pero que curiosamente recupera el título de la edición suelta de Teresa de Guzmán que se analiza en el capítulo 6.

Tras el abandono del Teatro Español por la adquisición del Princesa por parte de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en 1909, fue la compañía de Carmen Cobeña junto a su esposo Federico Oliver la que comenzaría a trabajar en dicho coliseo hasta culminar con su gestión en 1914. Hasta ese momento parece que no representó su versión de la obra en Madrid y aún tardó un tiempo en hacerlo en el escenario de tan emblemático edificio donde se había consolidado el icono de *La niña boba* encarnado en Guerrero.

Sería en la temporada iniciada en octubre de 1915 cuando se vería, anunciada en prensa ya con este título, *Buen maestro es amor o la boba discreta*, convirtiéndose en un oasis en el desierto de representaciones de la comedia en todo el territorio nacional desde 1913, con alguna excepción. Es importante esto porque durante dos semanas se representa casi consecutivamente la obra como debut del actor Luis Reig, pero, sobre todo, porque se comienzan a celebrar funciones de la obra a precios populares. Tanto es así que esta tendencia se consolida y las diez representaciones que se realizan entre marzo y abril de 1916 son todas a precios orientados a una búsqueda de un público más humilde al que solía ocupar las butacas del Español. No obstante, tras este episodio no aparecen anuncios de más puestas en escena de la versión hasta 1920, con excepción de una única función benéfica fechada el 7 de febrero de 1917 que formó parte de un conjunto de actuaciones celebradas en el Teatro Español, en este caso titulada como *La niña boba*.

A partir de 1920 sería la hija del matrimonio, Carmen Oliver Cobeña, la que desde sus quince años se encargaría de encarnar a la protagonista Clara, en una gira que la llevaría por distintos teatros nacionales desde el inicio de la temporada en octubre hasta llegar al teatro Eslava de Madrid en enero de 1921. Fue la refundición de *Buen maestro es amor o la boba discreta* la que ejecutaría con alabanzas a su actuación, pero alguna crítica a la utilización de una reescritura como la que se publica a raíz de su debut en el Teatro Eslava de Madrid (*La Semana Teatral*, [29-01-1921. 17](#)). Posteriormente seguiría con sus giras por España hasta finales de 1922, para partir en 1923 hacia América.

Debe ser mencionado que el 11 de abril de 1922, se dio una función como parte del homenaje a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en el teatro Real y, como parte del espectáculo, Carmen Oliver interpretaría el tercer acto de *La niña boba* para los beneficiados, junto a un elenco de actores de la compañía de teatro Princesa, acudiendo desde Alicante adrede para tal evento (*La Acción*, [08-04-1922. 3](#)).

Hacia finales de 1923, la empresa se dirigió a las Islas Canarias representando la obra el 8 y 9 de diciembre en Santa Cruz de Tenerife y el 19 de enero en Las Palmas, durante este viaje; en una entrevista a Antonio G. Rodríguez (*La Prensa*, [29-12-1923. 1](#)), Carmen Oliver confesaría que la obra a la que más cariño tiene es «*La niña boba*»¹²⁵ porque fue lo que más vio representar a su madre, lo que da idea de la importancia que tuvo esta comedia para la compañía.

No se ha hallado constancia de más representaciones de la obra por esta empresa en España hasta 1925, cuando continuaría con la reposición de la refundición protagonizada por Oliver Cobeña hasta el año 1926. En estos momentos, la actriz se queda embarazada de su hijo Jaime de Armiñán Oliver; el nacimiento de este, la dedicación a sus cuidados y, posteriormente, el estallido de la Guerra civil española alejaron a la actriz de los escenarios y, de esta forma, acabaron las puestas en escena de esta versión del texto.

Las carteleras y artículos de la época atribuyen el texto de la versión a José Crespo, que será titulada desde 1907 como *Buen maestro es amor o la boba discreta*. Por el reparto de personajes que aparece en alguno de los anuncios de sus funciones, así como por el título, es evidente que procede del texto de Solís. Es probable que el cambio de título se deba a la búsqueda de un elemento diferenciador respecto a otras compañías que ofrecían otras versiones, como por ejemplo la de Guerrero-Díaz de Mendoza. Respecto al autor, aunque no se ha podido hallar el texto en el Registro de la Propiedad Intelectual, se ha podido comprobar gracias a otras entradas (*Gaceta de Madrid*, [16-07-1918. 146](#)) que, como se ha dicho anteriormente, José Crespo es un pseudónimo de Federico Oliver Crespo, esposo de Cobeña y director de la compañía.

¹²⁵ Llamada así por la propia actriz según la transcripción de la entrevista.

Existe un error de atribución del texto en Dougherty y Vilches (1990: 370) puesto que asignan a Suñer Casademunt las funciones anunciadas en prensa como *La niña boba* que se representaron en el teatro de la Latina los días 25 y 27 de diciembre de 1925. Al comprobar las carteleras de actuaciones próximas a las especificadas como la de A Coruña, el 11 de noviembre (*El Orzán*. 2), se puede observar claramente que la versión es la de José Crespo; se conserva además un programa de mano de esta función en la Biblioteca de la Fundación Juan March, con la signatura [T-Pro-Ros-B](#), que indica dicho pseudónimo en la autoría del arreglo.

Tabla 11. Representaciones por la compañía de Carmen Cobeña de la refundición, con ella como protagonista.

Ciudad	Teatro	Fechas
A Coruña		[1912]: 19/01.
Algeciras		[1910]: 31/12.
Alicante		[1907]: 31/03; [1911]: 15/11.
Almería		[1905]: 23/10.
Barcelona	Granvía	[1902]: 11/06, 29/06.
Barcelona	Novedades	[1910]: 29/04, 01/05.
Barcelona	Gran Teatro Español	[1910]: 01/06.
Cartagena		[1904]: 26/11.
Córdoba		[1906]: 04/03; [1909]: 31/01.
Ferrol		[1902]: 02/02.
Granada	Cervantes	[1905]: 23/11.
Huelva		[1906]: 14/11 ca.
Jerez de la Frontera		[1906]: 18/01.
Madrid	Español	[1915]: 20/10, 21/10, 22/10, 23/10, 24/10, 11/11, 13/11, 14/11, 15/11, 09/12.
Málaga	Cervantes	[1903]: 05/03; [1905]: 03/03.
Melilla		[1911]: 05/01.

Murcia		[1911]: 23/10.
Palma de Mallorca		[1907]: 30/05; [1910]: 07/09.
Rosario de Santa Fe		[1903]: 08 ca.
Sabadell		[1902]: 12/07 ca.
Santa Cruz de Tenerife		[1908]: 25/11.
Santander		[1908]: 03/08; [1910]: 07/09.
Sevilla		[1903]: 20/01 ca.; [1909] 05 ca.
Valencia	Principal	[1904]: 10/10, 28/10.
Vitoria		[1908]: 28/06; [1910]: 01/08.
Zaragoza		[1902]: 07/10 ca.

Tabla 12. Representaciones por la compañía de Carmen Cobeña de la refundición, con Carmen Oliver (hija) como protagonista.

Ciudad	Teatro	Fechas
A Coruña	Rosalía de Castro	[1925]: 11/11.
Alicante	Principal	[1922]: 19/03.
Barcelona	Barcelona	[1925]: 06/03, 07/03, 08/03; [1926]: 20/01, 22/01, 23/01.
Burgos		[1920]: 11 ca.
Granada	Olympia	[1921]: 21/05, 22/05.
Huesca	Odeón	[1921]: 20/12.
Las Palmas de Gran Canaria		[1923]: 19/01.
Logroño	Bretón	[1921]: 08/11, 09/11.
Madrid	Eslava	[1920]: 24/01, 26/01.
Madrid	Real	[1922]: 09/04.
Madrid	Latina	[1925]: 25/12, 27/12.
Melilla		[1922]: 13/05.

Murcia	Romea	[1922]: 04/11.
Oviedo	Campoamor	[1925]: 03/10.
Salamanca		[1922]: 16/01.
Santa Cruz de Tenerife		[1923]: 08/12, 09/12.
Santander	Pereda	[1920]: 08/12, 12/12.
Soria?		[1924]: 09 ca.?
Teruel		[1921]: 23/11.
Valencia	Apolo	[1922]: 04/06, 05/06.
Vigo	Tamberlick	[1925]: 15/10.
Vitoria	Nuevo Teatro	[1920]: 29/12.
Zaragoza		[1922]: 11/12 ca.

- *Compañía Palma-Reig*

Enriqueta Palma fue una actriz discípula de Teodora Lamadrid al igual que María Guerrero y que perteneció también a la compañía de Carmen Cobeña cuando estuvo en Buenos Aires en 1903. Este último dato lo demuestra la edición de la obra *Próspera* (Peña, 1903) que incluye el reparto de su estreno en el teatro San Martín de dicha capital.

Junto al primer actor Luis Reig, fundó la empresa Palma-Reig en la primera década del siglo XX con la que representarían la comedia entre 1908 y 1911, llegando a localizarse en prensa hasta trece funciones. Es posible encontrar ya desde 1906 *La niña boba* en el repertorio de la compañía (*Heraldo de Tarragona*, [22-04-1906. 2](#)), aunque no hay constancia de su representación hasta 1908.

El texto utilizado, según lo revisado en la prensa, es atribuido a Enrique Aguilar, otro pseudónimo como parece habitual en la época en los autores de las refundiciones.¹²⁶ En

¹²⁶ En la Biblioteca de la Fundación Juan March con la signatura [T-20-Agu](#) se encuentra un ejemplar mecanoscrito, bajo el título *Buen maestro es amor o La niña boba / refundición de Enrique Aguilar*, compuesto

este caso, tras consultar la entrada de *Buen maestro es amor o la niña boba* en el *Catálogo general* de la Sociedad de Autores Españoles (1913: [48](#)), podemos concluir que esta versión de la obra fue realizada por la propia Enriqueta Palma.¹²⁷ Respecto a las críticas sobre la interpretación, en las que suele ser alabada, aparece una en el diario tinerfeño *La Prensa* ([21-03-1911. 1](#)) escrita por Jacinto Terry que recomienda a la actriz no realizar obras donde aparente ingenuidad y, concretamente, *La niña boba* nunca.

La sociedad entre Palma y Reig se disolvió hacia 1915, momento en el que Luis Reig iría a la compañía de Carmen Cobeña con la que se reestrenó para su debut *Buen maestro es amor o la boba discreta*, como ya hemos visto en el apartado anterior.

Enriqueta Palma acabaría dedicándose a la enseñanza actoral y musical. El 19 de octubre de 1935 tras los eventos del Tricentenario del fallecimiento de Lope, alumnos del Elemento Joven del Centro Comercial, dirigido por la actriz, realizarían una función en homenaje al Fénix representando *La dama boba* con una conferencia previa del escritor Diego San José (*La libertad*, [18-10-1935. 2](#)).

Tabla 13. Representaciones por la Compañía Palma-Reig de la refundición.

Ciudad	Teatro	Fechas
Córdoba		[1909]: 28/10; [1910]: 10/02.
Granada	Cervantes	[1909]: 10/12.
Linares		[1909]: 19/11 ca.
Logroño	Bretón	[1909]: 19/09.
Murcia	Romea	[1909]: 14/10.
Palma de Mallorca		[1909]: 11/04.
Pamplona	Gayarre	[1910]: 31/01.
Salamanca		[1910]: 15/09.

por tres volúmenes de 20 cm., probablemente uno por acto, que no ha podido ser consultado para este estudio.

¹²⁷ Aunque en la entrada de *Buen maestro es amor* indica como autor «Enrique Palma», al comprobar otras obras del mismo catálogo se ha encontrado que la versión *Amor de Príncipe*, también firmada por Enrique Aguilar, corresponde, efectivamente, a Enriqueta Palma (*Catálogo*, 1913: [18](#)).

Santa Cruz de Tenerife		[1911]: 15/02.
Tarragona		[1908]: 08/05, 02/06.
Zaragoza		[1908]: 04 ca.

- *Compañía Montenegro-Vigo / Comendador-Montenegro*

Los actores José Montenegro y Manuel Vigo fundaron una compañía que llegó a representar la obra paralelamente a las anteriores. La primera función de la que se ha hallado constancia es la que se representó, con escaso público, el 5 de diciembre de 1908 en Pamplona (*El Eco de Navarra*, [06-12-1908. 2](#)). En estos momentos ya sería la protagonista la actriz María Comendador, esposa de Montenegro. Bajo el nombre de los dos actores, se han podido encontrar un total de siete representaciones con el título *La niña boba* hasta 1909.

En 1910 la sociedad de los actores debió disolverse y a partir de entonces, la nueva sería fundada junto a María Comendador, llamándose Comendador-Montenegro. Parece ser que desde enero de 1911 reponen *La niña boba*, pero solamente constan seis representaciones en algo más de un año.

La autoría del texto utilizado por esta compañía es de Ernesto Gonmejo. En una crítica sobre la actuación del 30 de enero de 1911, celebrada en Vitoria, que llega a mostrar la recepción del teatro del Siglo de Oro en la ciudad, se llega a afirmar que:

Todas las comedias de Lope y la «Dama boba» no es una excepción, pecaban del mismo defecto: la falta de un plan constantemente seguido hasta la terminación de la obra. Este defecto se ve corregido en «La niña boba» de Ernesto Gonmejo, y así y todo, la refundición de la comedia del teatro antiguo no gustó. [...] Ernesto Gonmejo ha preferido quedarse en el siglo XVI [sic] y nuestro público no va a buscarle (*Heraldo Alavés*, [01-02-1911. 1](#)).

Detrás del pseudónimo de Ernesto Gonmejo se encuentra José Montenegro; aunque no se ha hallado el registro de su versión de *La dama boba*, se ha encontrado otro de la

refundición de *El desdén con el desdén*, que también reescribió, en la que sí se menciona la identidad de este (*Gaceta de Madrid*. [26-08-1909. 409](#)).

Tabla 14. Representaciones por las compañías Montenegro-Vigo y Comendador-Montenegro de la refundición.

Ciudad	Teatro	Fechas
Almería	Variedades	[1911]: 03/01.
Burgos		[1911]: 22/11.
Gijón		[1909]: 03/10 ca.
Linares		[1911]: 01/02 ca.
Logroño?		[1909]: 18/09.
Melilla		[1912]: 12/02.
Palencia		[1909]: 07/09.
Pamplona		[1908]: 05/12, 10/12, 14/12.
Pontevedra		[1909]: 13/05.
Vitoria		[1909]: 30/01.
Zaragoza		[1911]: 06/03 ca.

- *Otras compañías a principios de siglo*

No todas las empresas han tenido la fortuna de ser tan fácilmente rastreadas a través de la prensa y, mucho menos, sus funciones de la obra. Al igual que en el siglo XIX, aunque con un efecto ya más atenuado por la progresiva aparición de más diarios locales y regionales, Madrid es la ciudad donde más sencillo resulta hacer un seguimiento de la comedia; en cambio, en las ciudades más pequeñas es más complejo encontrar información sobre las puestas en escena a través de estos medios. Cabe mencionar que algunas hemerotecas históricas digitales de diarios actuales tienen el acceso restringido a socios, lo que dificulta la labor de investigación en ciertas capitales y que, al igual que sucedía en el caso del análisis de la prensa del siglo anterior, el ineficaz diseño del interfaz o la carencia de transcripciones OCR en las digitalizaciones de algunas hemerotecas digitales como la

BIVALDI o la de la Universidad de Sevilla hacen que la tarea sea más compleja. A pesar de todo, se han podido localizar algunas compañías que incluyeron en algún momento la comedia en su repertorio y, en algunos casos, hay evidencias de su representación, con lo que es posible ampliar ligeramente el panorama relacionado con la obra.

La compañía dirigida por José González contó como primera actriz con Ramona Valdivia, que a finales del XIX había trabajado con María Guerrero, interpretando el papel de Blasa cuando estrenó la comedia en el Español; no es de extrañar, por tanto, que Valdivia pudiera volver a representar *Buen maestro es amor o la niña boba*. De sus posibles puestas en escena, con ella como protagonista, se ha hallado una el 10 de diciembre de 1903 en Santander de la que se dijo «que obtuvo una representación muy esmerada y se aplaudió mucho» (*El Cantábrico*, [11-12-1903. 2](#)).¹²⁸

Otra de las actrices que también había participado en el estreno de María Guerrero en el Español, interpretando en esta ocasión a Inés, y que creó su propia compañía fue Julia Sala; asimismo incluyó en su repertorio *La niña boba* como puede verse en su visita a Salamanca anunciada en agosto de 1903 (*El Adelanto*, [22-08-1903. 4](#)) aunque no se ha hallado noticia concreta de ninguna posible representación de esta.

Por otra parte, la emblemática y veterana Luisa Calderón también continúa con la obra en el repertorio de su compañía, como se observa en los diarios que anuncian la llegada de la empresa a Badajoz (*La coalición*, [31-03-1904. 3](#); *Noticiero extremeño*, [02-04-1904. 2](#)). No obstante, al igual que sucede con Julia Sala, no constan representaciones, probablemente debido a que ya no encajaba en el papel de «niña» y, posteriormente, no se han hallado más menciones.

La actriz Rosario Pino, otra de las grandes damas de la escena española, realizó varias giras por España, Portugal e Hispanoamérica. Junto con el empresario Guillermo Da Rosa, creó una compañía con un conjunto de actrices y actores excelentes, entre las que también se hallaba Luisa Calderón, con el objetivo de realizar una gira. El viaje daría comienzo el 7 de octubre de 1911 en el Teatro Principal de Zaragoza y pasaría, previsiblemente, por Valencia, Málaga, Granada, Cádiz y Sevilla antes de embarcarse hacia

¹²⁸ Para un conocimiento mayor de las dotes artísticas de la actriz, es recomendable leer el artículo que Eduardo Zamagois escribió sobre ella para *El País* ([24-05-1909. 3](#)).

América. En el repertorio se incluyó *La niña boba*, pero no se han encontrado datos específicos de representaciones (*La Correspondencia de España*, [25-07-1911. 6](#)).

Al iniciar el año 1912, con la intención de revitalizar el teatro clásico, tiene lugar en el Ateneo de Madrid una lectura de poemas del escritor y periodista Diego San José que, preocupado por recuperar y dignificar a los clásicos, publica un libro de versos que incluye homenajes a diversas obras. En este acto, la primera actriz del Teatro Español en ese momento, Rafaela Abadía, lee un poema titulado *La dama boba* en honor a la comedia del Fénix (*La Noche*, [02-01-1912. 8](#)). No tardaría mucho tiempo esta actriz en representar la pieza teatral, siendo el lugar el Teatro Romea de Barcelona, el 23 de marzo de ese mismo año, en la compañía del actor Ricardo Calvo, en una función en su beneficio bajo el título original de la obra, que se repuso al día siguiente (*La Noche*, [25-03-1912. 3](#)).

En la revista *Comedias y Comediantes* ([01-04-1912. 17-20](#)), Ramón Portusach dedica a la compañía y a la actriz un extenso reportaje fotográfico a propósito de los estrenos que se estaban produciendo en Barcelona y comenta muy favorablemente la interpretación de Abadía en *La dama boba*. Entre las fotos se encuentra una de la actriz, ya caracterizada, repasando el texto con su refundidor, Diego San José, que adaptó la obra expresamente para ella, según el artículo. Sin embargo, al consultar la autoría del texto refundido registrado en la Sociedad de Autores publicado en la *Gaceta de Madrid* ([28-12-1912. 969](#)) es posible leer que el ejemplar manuscrito, de 51 hojas en 8º, titulado como *La dama boba*, pertenece a Rafaela Abadía Hernández y a Diego San José de la Torre.

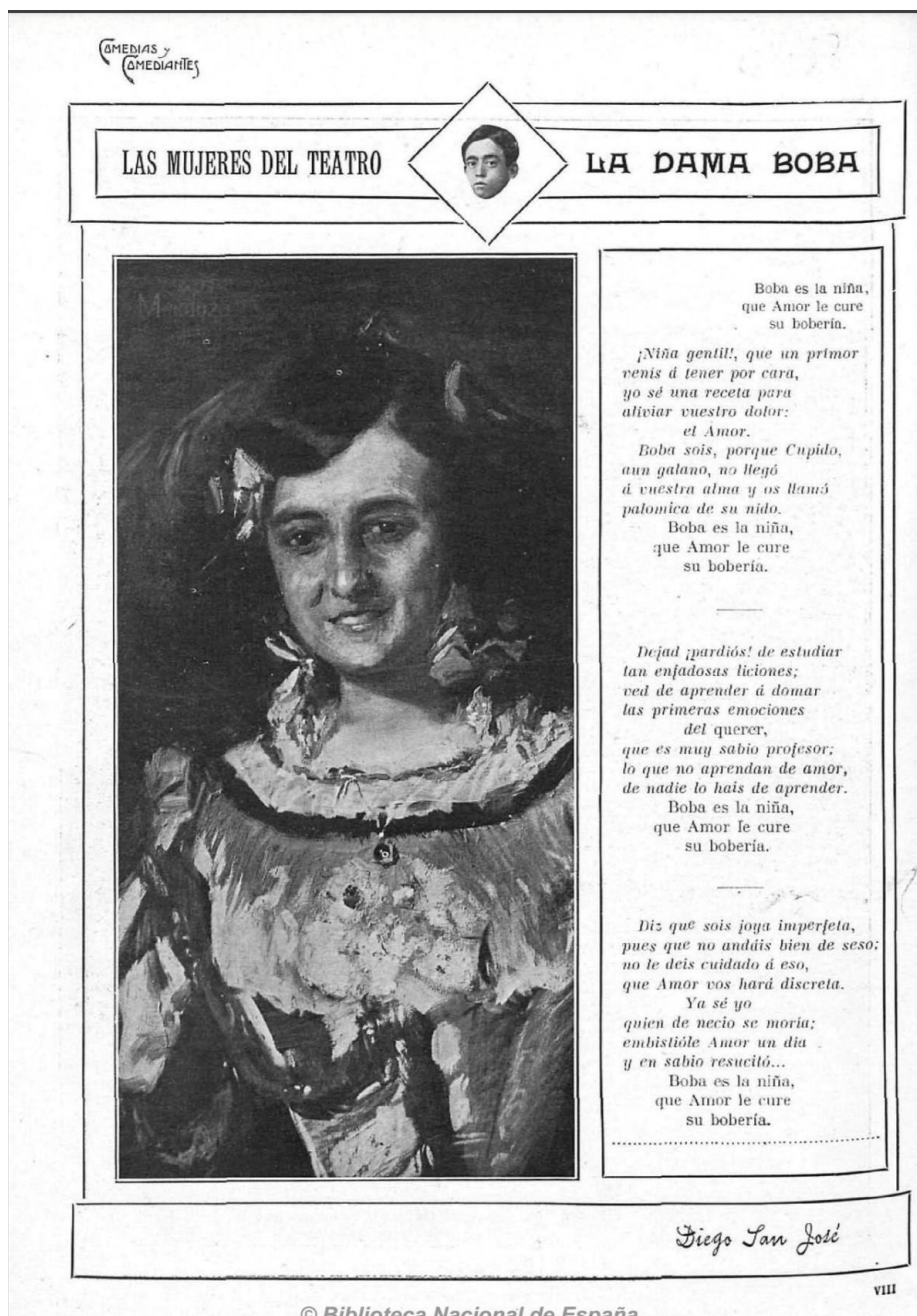


Ilustración 20. Poema de Diego San José en *Comedias y comediantes* ([15-08-1910. 8](#)). Hemeroteca Digital Hispánica.

No se han hallado más representaciones de esta versión y poco más se puede encontrar en la documentación hemerográfica sobre ella, aunque varios años después San José sería citado por dicha adaptación como ejemplo de reescrituras del teatro clásico (*El Pueblo Cántabro*, 02-02-1926. 1). Además, desde finales de 1912, aparecería el *Cancionero de «La dama boba»*, una supuesta carta que Laurencio escribe a Finea, que bajo la autoría del propio escritor se publicaría en algunos medios (*Diario de Pontevedra*, [31-10-1912. 1](#); *Nuevo Mundo*, [27-04-1917. 19](#)). Por estas razones, sumadas al especial interés de Diego San José por la obra, es posible hipotetizar que esta sería la primera versión que

recuperase, incluso, los nombres originales de la obra de Lope. Sea como sea, no parece que obtuviera mucho éxito.

Otra de las conocidas actrices del periodo fue Carmen Seco, que ya durante sus estudios en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, que tuvieron lugar entre 1904 y 1908, interpretó a la protagonista en uno de los ejercicios (Mateo, 2013: 4-5). Ya en 1918, aparecen representaciones de la actriz, bajo el título *La dama boba*, en el teatro Goya de Barcelona con la compañía de Ricardo Calvo. Las puestas en escena se celebrarían los días 7 a 9 de junio, el primero de estos con un espectáculo en su beneficio y el último en función doble; además, la obra sería repuesta los días 11 y 14 del mismo mes, en la última fecha como una función popular de la temporada.

Aunque no aparece en prensa la autoría del texto, una búsqueda en la *Gaceta de Madrid* ([03-07-1913. 36](#)) ha permitido averiguar que existe un texto registrado como *La dama boba* de Lope de Vega, presentado en ejemplar manuscrito de 111 páginas en 4º, refundido por Carlos Moor que es un pseudónimo del propio Ricardo Calvo, por lo que es lógico plantear la hipótesis de que este fuera el texto utilizado, para así cobrar derechos de autor. Más de una década después, en una entrevista al actor realizada por Antolín Cavada a Calvo, se indicaría que *La niña boba* se encontraba en el repertorio de su compañía (*El Día de Palencia*, [27-06-1929. 7](#)).

Una representación aislada en el Casino del Consey en Mahón de *La niña boba* se dio el 29 de enero de 1924 (*La Voz de Menorca*. [1](#)) por la compañía de Antonio Salom y María Cónsul, donde ella interpretó a la protagonista. La mención es relevante porque parece ser una empresa de ámbito regional.

Del mismo modo, la obra aparece en el repertorio de varias compañías menos relevantes que las mencionadas con anterioridad, asociada a veces a diferentes versiones que no llegan a localizarse, pero sin noticia específica de representación alguna. Ocurre así en casos como el de la compañía dirigida por Francisco A. Villagómez y con Teresa Molgosa como primera actriz (*La Correspondencia de Valencia*, [25-10-1915. 2](#)), y el de la actriz Carmen Moragas en ocasiones espaciadas en el tiempo (*Las Provincias*, [16-01-1923. 3](#); *La Voz*, [09-09-1931. 7](#)).

Al margen de las representaciones o repertorios de las compañías profesionales, se ha vislumbrado que la comedia formaba parte de puestas en escena por parte de alumnos de declamación y arte dramático, tal y como se ha mencionado al hablar de Enriqueta Palma como docente o de los estudios de Carmen Seco. En esta línea, se ha encontrado una representación parcial de la obra que, junto a otras, formó parte de la demostración en un concurso eliminatorio de los premios del Conservatorio Nacional, celebrados en el Princesa de Madrid en verano de 1930, por parte de la estudiante que consiguió el primer premio en la categoría de Declamación. La escena representada de *La niña boba*, según la prensa (*Heraldo de Madrid*, [03-07-1930. 6](#)), fue la cuarta, que corresponde con la conversación entre Celia y Nise sobre poesía, según la fragmentación de Hartzzenbusch; sin embargo, no es posible asegurar que no se utilizara alguna otra versión o reescritura del texto.

Para finalizar este apartado debe ser incluida una puesta en escena que recogió abundantemente la prensa española por tratarse de la primera representación que se hizo de la comedia traducida al italiano, celebrada en la ciudad de Roma. Se llevó a cabo el 16 de diciembre de 1910 en el teatro Nazionale de la ciudad eterna, bajo el título *Nina boba*; fue interpretada por la gran actriz italiana Emma Gramatica y tuvo un afluencia muy numerosa (*La ragione*, [16-12-1910. 5](#); [17-12-1910. 5](#)). No obstante, no ha podido localizarse quién fue el traductor del texto o de qué versión podría proceder.

9.2. La versión de Federico García Lorca y sus puestas en escena

Poco a poco, desde finales del siglo XIX, hemos podido observar cómo se va fraguando un movimiento de reacción contra las refundiciones y que hasta cierto punto se podría considerar como un cambio que se produce en la nueva centuria —aunque algunos intelectuales empezaron a pronunciarse en la anterior contra la reiteradísima representación de *La niña boba* y María Guerrero, y en contra, por otro lado, también, de las refundiciones—. Es interesante observar que esos movimientos se observan tanto en el lado político conservador como en el progresista. Rivas Cherif va a proponer la recuperación del texto original, pero también otros que intentaron una modernización del teatro español en sintonía con los movimientos europeos como Adriá Gual, Gregorio Martínez Sierra,

Alejandro Casona o, evidentemente, Federico García Lorca, según explica Víctor García Ruiz (1997: 273).

Precisamente una de las reescrituras de *La dama boba* que más interés ha suscitado para los académicos es, sin lugar a duda, la de García Lorca (Hernández Araico, 2000; Agraz-Ortiz, 2016; Aguilera y Lizarraga, 2019) no solo por la relevancia del propio escritor, sino porque supone un acercamiento y una revalorización de una versión más cercana a Lope frente a las refundiciones que, hasta la fecha, el público estaba acostumbrado a ver, tanto en Argentina como en España.

Como afirman Aguilera y Lizarraga (2019: 45-58), que toman como una de sus fuentes hemerográficas el diario argentino *La Nación*, al poco tiempo de llegar Lorca a Buenos Aires fue publicada la intención de la actriz Eva Franco de iniciar con su compañía la temporada en el teatro de la Comedia con *La niña boba* «con arreglo a la reedición que de ella fue hecha hace algunos años en España con destino a María Guerrero» (*La Nación*, 31-10-1933. 11); para su escenografía se contaría con el trabajo de Manuel Fontanals, que buscaría replicar el Corral de la Pacheca. Parece que fue posteriormente cuando Lorca se sumó a la producción, hallándose en Montevideo mientras concluía el arreglo adaptando la obra de Lope a las exigencias técnicas del teatro del momento e intercalando canciones de época (*La Nación*, 31-01-1934. 8). La lectura del guion se produciría a la vuelta de este viaje, el 17 de febrero (*La Nación*, 16-02-1934. 9). En una carta a sus padres el poeta afirmaba que: «Ahora estoy dirigiendo *La Niña Boba*, de Lope para la compañía argentina de Eva Franco. Me conviene, pues yo la he arreglado, y así cobraré los derechos, que son bastantes pesetas» (García Lorca, 1997: 799) Es significativo el título que Federico utiliza para referirse a la comedia al anunciarlo a sus padres, demostrando lo arraigado que estaba en la mayor parte de la población, en ambas partes del Atlántico; no obstante, él optaría por respetar el título original de *La dama boba* «aunque quizá tenga más belleza *La niña boba*» como señaló en una entrevista concedida al periodista Octavio Ramírez (*La Nación*, 25-02-1934. 9).

El estreno de la obra tuvo lugar el 3 de marzo de 1934 en el teatro de la Comedia de Buenos Aires y gran parte de la prensa bonaerense y española se hizo eco de ello, reponiéndose de forma ininterrumpida hasta el 17 de mayo. La obra alcanzó un número muy elevado de puestas en escena, 161 según Aguilera y Lizarraga (2019: 54) y más de 200

de acuerdo con la prensa española de la época (*Heraldo de Madrid*, [17-01-1935. 5](#); *Ondas*, [02-02-1935. 38](#)); un dato atípico para el periodo si además se tiene en cuenta que se trata de una obra de teatro clásico.

Manuel Fontanals hizo un fantástico trabajo dotando al teatro de la apariencia de un corral de comedias desde el vestíbulo hasta la sala, ocultando a la vista la arquitectura del teatro, y convirtiendo los palcos en balcones y ventanas enrejadas, pero con un toque asimétrico, con detalles como farolas y maceteros, en tonos oscuros y líneas sobrias sin llegar a ser triste o lóbrego (*La Nación*, 04-11-1934. 15). La asimetría y el enrejado serían recursos del propio escenógrafo para evitar así dar la sensación de prisión más que de patio.

En el fondo del escenario, descrito por el propio Fontanals a Octavio Ramírez, creó un juego de escaleras típico de corrala, mientras que a un costado colocó un tablado para dinamizar los movimientos de los actores; además añadió en otro lado del escenario un jardín pictórico que, bajo un arco de follaje, vislumbra un paisaje de fronda que aporta color y perspectiva; de esta forma el creador hizo un corral visual y bello (*La Nación*, 25-02-1934. 9). Del resto del espectáculo se alaba también el vestuario por su color y sus dibujos, generando la apariencia de cuadros en ciertas disposiciones del elenco en el escenario. Del mismo modo se habla favorablemente del texto, del que trataremos a continuación, de la interpretación, sobre todo de Eva Franco como Finea e Inma Córdoba como Clara, de la adición de música y de un baile final que «imprimen animación, sabor de época, y hacen caer el telón sobre un escena animada y llamativa» (*La Nación*, 04-11-1934. 15).¹²⁹

En una entrevista publicada por Joan Tomàs, a su vuelta a España desde Argentina, García Lorca y Fontanals en un ambiente de júbilo comentarían que todas las críticas de espectadores y medios fueron buenas exceptuando las del *Diario Español* que, al parecer, no vio bien que los versos de Lope se interrumpieran con canciones como la de *El señor Don Gato*, que probablemente debía aparecer en la escena donde Clara le relata a Finea el parto de la gata romana (*La Publicitat*, [13-04-1934. 1, 6](#)).

¹²⁹ Pueden observarse fotografías de las representaciones bonaerenses en Aguilera y Lizarraga (2019: 95-97).

Susana Hernández Araico (2000: 82) recoge una cita de Amado Alonso hecha el año siguiente del estreno, después de llegar a representar «más de 150 veces consecutivas» la obra, donde, a propósito del público asistente, afirmaba que no estaba compuesto por «especialistas ni devotos del tradicionalismo español, sino del público del aluvión que vive en esta enorme ciudad cosmopolita, compuesto de familia originaria de todas partes del mundo».

Federico García Lorca era un ferviente defensor de la renovación del teatro clásico y participó activamente para conseguirlo. Su capacidad analítica para entender el teatro de su periodo, al público, las corrientes vanguardistas y su equilibrio con la tradición, junto a su talento e iniciativa, le permitieron configurarse pronto como una figura referente para el teatro español y para la recuperación de los clásicos. Esta labor revitalizadora la desarrolló a través de grupos como el Club Anfístora junto a Pura Maortua de Ucelay y, por supuesto, La Barraca con Eduardo Ugarte —grupo de teatro universitario con el objetivo de acercar el teatro clásico a las áreas más humildes y rurales de la España de los años 30—. ¹³⁰ Y es que, para Lorca, uno de los grandes problemas del teatro clásico en su época era que se hallaba en una decadencia provocada por la burguesía y las clases medias (Aguilera y Lizarraga, 2019: 32):

Ante todo hay que comprender por qué el teatro está en decadencia. El teatro, para volver a adquirir su fuerza, debe volver al pueblo, del que se ha apartado. [...] El pueblo sabe lo que es el teatro. Ha nacido de él. La clase media y la burguesía han matado el teatro y ni siquiera van a él, después de haberlo pervertido. Fue entonces cuando comprendiendo eso resolvimos entre estudiantes devolver al teatro al pueblo. Fundamos La Barraca Héctor Ugarte y yo (García Lorca, 1997: 451-452).

En el catálogo de la exposición *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía* se recoge una cita de Lorca en 1932 que recoge la intención del dramaturgo con esta compañía en su primera temporada:

Toda nuestra primera aventura —a esto no se le puede llamar temporada— será eso: teatro clásico, que llevaremos al pueblo. Tenemos que ser nosotros, los istas, los snobs, quienes desempolvemos el oro viejo sepultado en las arcas (Huerta, 2011: 35).

¹³⁰ Para una ampliación de la relación entre el teatro y la educación popular a través de proyectos como La Barraca, el Teatro del Pueblo o el Búho, véase Fernández (1997).

Acercar las glorias clásicas al pueblo al margen de los intereses económicos del negocio de los teatros era lo que movía este proyecto y el propio Federico posteriormente comentaría que su verdadero público estaría en dos extremos:

Las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y la gracia (García Lorca, 1997: 495-496).

Como Gema Cienfuegos (2016a: 251) afirma, los criterios que guían a García Lorca como director y dramaturgo de La Barraca tienden a unos criterios de simplificación sobre aquellos textos con elementos que dificultan su comprensión, combinados con la plasticidad escenográfica de los artistas que colaboraban. Su defensa de las adaptaciones definidas por el poeta como rigurosas contrastan con el recorte que en ellas se hace, pero el calificativo está dotado de sentido si se compara con el trabajo de los refundidores, puesto que Lorca corta y engarza los versos, mientras que los otros eliminan, reescriben y modifican partes del texto original para contentar a su público.

El texto de *La dama boba* versionado por Lorca podemos conocerlo gracias al expediente de censura teatral que fue creado para su estreno, durante las celebraciones del Tricentenario de la muerte de Lope de Vega, en la Chopera del parque del Retiro de Madrid y repuesto posteriormente en el Teatro Español, por la compañía Margarita Xirgu junto a Enrique Borrás y bajo la dirección de Cipriano de Rivas Cherif. Dicho documento, fechado el 27 de agosto de 1935 y se compone de 134 folios mecanografiados a una cara, además del informe de autorización, aunque faltan en el expediente las cuartillas de 11 a 17 en el primer acto y de 25 a 32 en el segundo.¹³¹

En esta versión, se refleja claramente la voluntad de García Lorca por recuperar y darle una nueva vida a un texto que considera más puro y cercano a Lope, pero pensando en su puesta en escena más que en su análisis literario. Él mismo defiende que no ha refundido sino cortado la obra, quedando «igual e intacta en su armazón y en su desarrollo» (*La Nación*, 25-02-1934. 9) y sin eliminar escenas completas; cree, además, haberse «atenido estrictamente al espíritu del genio cuyo espíritu [sic] no puede corregirse» (*Heraldo de*

¹³¹ Archivo General de la Administración (AGA), 21, 05780, 0006.

Madrid, [22-08-1935. 7](#)), muy en sintonía con el espíritu de La Barraca. La prensa se hizo eco pronto de esta situación en la que el poeta adapta sin adulterar el texto original (*Diablo Mundo*, [05-05-1934. 6](#)). Esta intencionalidad se puede extraer del discurso que el 4 de marzo de 1934 el poeta dio tras la representación de Eva Franco en el teatro Comedia, donde ofrendaba los aplausos a Lope de Vega:

Yo quiero esta noche dedicar los aplausos del senado, y contando con su aprobación, a la memoria de Lope de Vega, monstruo de la naturaleza y padre del teatro. Con profundo respeto he puesto la obra, pensando que salgan a luz todas sus esencias perennes y ocultando cuidadosamente lo que solamente se entendía en su tiempo y carece ahora de virtud poética. El siglo XIX llevó su afán dogmático hasta triturar estas joyas clásicas en esas refundiciones hechas con la vista puesta en el lucimiento de un divo. Del poeta actual, más libre y respetuoso, no pone de su cosecha nada y deja correr esta fuente maravilla en todo su color antiguo. ¿Antiguo? No. En este caso, eterno. (García Lorca, 1997: 240).

La base que utiliza Lorca para realizar su adaptación es, sin lugar a duda, una de las ediciones de Hartzenbusch, que, como ya se ha visto en el capítulo anterior, deriva de la edición barcelonesa de la *Novena parte* de las comedias de Lope. Un análisis del texto refleja que el de Lorca copia las lecturas e, incluso, errores separativos, como por ejemplo la intervención de Turín en el v. 2 donde Hartzenbusch indica «Cuartos y ropa» mientras que en el original y en los impresos se indica «Chinches y ropa»; además, mantiene la división escénica que el intelectual romántico realizó en un primer momento. Este hecho ha sido constatado y bien explicado también por Aguilera y Lizarraga (2019: 83-94)¹³² y por Agraz-Ortiz (2015: 5-20).

El estudio de esta versión que hace Agraz-Ortiz (2015: 10) explica que el recorte de 212 versos respecto a Hartzenbusch tiene dos claras intenciones: la primera, obviar las referencias culturales con las que el gran público del siglo XX no estaba familiarizado y, la segunda, aligerar los monólogos y parlamentos que el granadino considera intrascendentes para ganar en ritmo y dramaticidad. Del primer acto son eliminados un total de 93 versos respecto a la edición de Hartzenbusch, 85 del segundo y, finalmente 34 del tercero,

¹³² Debe mencionarse de forma ineludible la calidad de la investigación que hacen Aguilera y Lizarraga (2019) en torno a la adaptación lorquiana donde se analiza la apasionante historia que la envuelve. Por las características panorámicas de la presente tesis solo es posible dedicarle una atención limitada y, por ello, remitimos a su consulta para profundizar en ella.

pero todo se intenta hacer sin perturbar demasiado la estructura poética de la obra, aunque no siempre se consigue.¹³³

El texto de Lorca no estuvo exento de críticas. Así, en una entrevista el poeta granadino comenta que hay quien insinúa que ha recortado el papel de Nise cuando no le ha quitado nada, alegando que algunos refundidores «le aumentaron el texto con unos latinajos y unas bobadas que no hay por dónde cogerlas» y otros, le cambian el nombre a los personajes, confundiendo «*La dama boba* [...] del inmenso Lope, con *La niña boba*, que se viene representando desde hace años y que no es otra cosa que una refundición lamentable». Concretamente habla de la reescritura que hizo Fernando Díaz de Mendoza «y un traspunte»¹³⁴ para la gran María Guerrero que presentaba a una ingenua que tonteaba, mientras que la Finea de Lope es boba realmente (García Lorca, 1997: 585-588). En la entrevista publicada en el *Heraldo de Madrid* ([22-08-1935. 7](#)) carga de la misma manera contra la Clara de la actriz afirmando que:

A mi juicio, aquella grande e inolvidable actriz que se llamó María Guerrero, y que tanta gloria dio a nuestro teatro, se equivocó al ofrecer a su público esta obra. La dama boba aparecía ya lista y después se fingía boba. Y no es así como la hace Lope... La dama boba es una boba a la que el amor hace lista; pero ella vuelve a ser boba —esta vez de modo fingido— para conseguir lo que desea.

Como ya se ha dicho, la versión del texto de Federico García Lorca de *La dama boba* utilizada por la compañía de Eva Franco en Buenos Aires fue la que se usó también un año después para los eventos del Tricentenario de la muerte de Lope por la empresa de Margarita Xirgu, con el patrocinio del diario *El liberal*. En esta ocasión, el montaje fue codirigido por Cipriano de Rivas Cherif y el propio Lorca.

Para esta versión el dramaturgo granadino dice ponerse «al servicio del Fénix de los Ingenios» y desea que Margarita dé una *Dama boba* «a ritmo de Molière», añadiendo su visión personal de los personajes a través de los movimientos de escena, como, por ejemplo, el sirviente Pedro haciendo juegos de prestidigitación para conquistar a Clara,¹³⁵ o de

¹³³ Para una información sobre los pasajes eliminados véase Aguilera y Lizarraga (2019: 90-94) y, más detalladamente, Agraz-Ortiz (2015: 10-20) donde se analiza el ritmo adquirido y su vínculo con el espectáculo realizado en la Chopera del Retiro.

¹³⁴ Cienfuegos (2016a: 249) hace una muy buena observación al sospechar que se refiere a Dionisio Solís, versión de la que debe partir la refundición de Díaz de Mendoza.

¹³⁵ Cabe recordar que Lorca respetó los nombres de los personajes de la obra original de Lope.

los tonos de frases y parlamentos, como el acento madrileño de otro sirviente, sin menguar el respeto por la obra (*Heraldo de Madrid*, [22-08-1935. 7](#)). La investigadora Agraz-Ortiz (2016: 21) especifica que con la alusión al ritmo de Molière se refiere a una acción rápida, pero enlazada con la tradición de la *commedia dell'arte* y la carnavalización del mundo, entroncando con la representación de la farsa a través de una dimensión pantomímica en su estética.



Ilustración 21. Anuncio procedente de *Teatro y Cines* ([23-08-1935. 8](#)). Hemeroteca Digital Hispánica

El estreno tuvo lugar el 27 de agosto de 1835, día de la efeméride, en la ya mencionada Chopera del Retiro. Para ello Manuel Fontanals creó nuevamente una escenografía inspirada en un corral de comedias, cercana a la que un año antes realizó para el teatro de la Comedia de Buenos Aires, que constaba de una estructura de arcos, con dos alturas comunicadas por escaleras, además de contener el arco de follaje que representaba un jardín y un fondo de telas y tapices. También se encargó de los figurines, cuyo vestuario estaba inspirado en el de las figuras velazqueñas, pero de forma estilizada, dotando de un punto de modernidad a la escena. La música del espectáculo estaba dirigida por Enrique Casal Chapí e incluyó la «Canción de los gatos» de Salinas, seguidillas de Barbieri con la letra de «Pisaré yo el polvico» y dos canciones adaptadas por García Lorca, mientras que José Jordá e Isabel Gisbert, hicieron lo propio con la coreografía. La producción contó con una subvención de 60.000 pesetas y las funciones se dieron a precios populares (Zamora Muñoz, 2019. 1586-1587). El diario *Ahora* ([24-08-1935. 32](#)) informa de que el precio de las

entradas, cuyo beneficio sería para el Ayuntamiento de Madrid, sería de 3 pesetas para las preferentes, 2 para las numeradas y 1 para la entrada general y de paseo.

Dos funciones se celebraron en la Chopera, con más de 5.000 butacas dispuestas, y fueron un éxito en la percepción tanto del público como de los medios impresos, incluidos los conservadores. El periodista Díez-Canedo realizó una crítica muy detallada para el diario *La Voz* ([29-08-1935. 4](#)), en la que se admiraba la adaptación del texto, señalando cómo la personalidad de las hermanas dejaba de estar marcada por un excesivo contraste, detalla la buena interpretación de todo el reparto e, incluso, analiza el movimiento coreográfico del elenco en sus personajes, además del vestuario y la escenografía, y concluye afirmando que:

Para el teatro Español, «La dama boba», en su nueva y respetuosa versión, es un éxito más. Los aplausos a Lope y a los mediantes alcanzan también a Federico García Lorca por su inteligente labor renovadora.

También son destacables las valoraciones del *Heraldo de Madrid* ([28-08-1935. 8](#)), *El Sol* ([28-08-1935. 2](#)), *La Voz* ([28-08-1935. 4](#)) o, ya hablando de las funciones en el Español, *La Libertad* ([29-08-1935. 3](#)) o el diario cabrense *La Opinión* (27-09-1935. 1-2), que publica un artículo de agosto de Ángel Cruz Rueda subtulado como de «Lienzo del Museo». En este último, se describe de una forma muy visual el espectáculo y se hace un breve viaje por la historia de la obra, no sin mencionar como «hermana menor» de esta, la versión de Cobeña *Buen maestro es amor o la boba discreta*.

Alguna crítica satírica se ha hallado por parte de la revista conservadora *Gracia y Justicia* (31-08-1935), pero dirigida especialmente a Margarita Xirgu. En la página [12](#), se publicó un poema en la sección *Ripios y Cascotes* escrito por Luis de Tabique, pseudónimo de Aurelio Redal, en el que se compadecen de Lope de Vega por lo mal que lo han tratado y por cómo han utilizado sus obras. Entre los versos se hallan los siguientes:

Hoy, esos vanguardistas
que tus comedias nombran
con aire petulante,
de tu ingenio se mofan
por creerlo inocente
y... pasado de moda.

No bogues más, don Lope,
no escuches tantas loas
ni escuches a la Xirgu
hacer «La Niña boba»,
que no es boba una niña
si es niña cuarentona.

En la página [13](#) de la misma publicación se incluye un apartado a modo de titular que dice «La Xirgu ha hecho “La dama boba”. ¿Pero usted qué ha de ser boba, hija mía, si tiene el Español gratis desde hace cincuenta años?».

Tras actuar en el Retiro, la compañía acabaría el tiempo restante de su contrato de concepción en el Teatro Español. Comenzaría las funciones en el coliseo el día 28 de agosto, donde repondría la obra veinte veces más, que se anunció en prensa como «éxito unánime» y entre las que se dieron varias, también, a precios populares. Tras estas, disuelta la sociedad Xirgu-Borrás, la actriz con su compañía y Federico partiría de gira por Barcelona, donde representaría en el teatro homónimo ininterrumpidamente la obra del 10 al 21 de septiembre, siendo un gran éxito de taquilla y, como repuesta a petición popular, los días 27 de septiembre y 4 de octubre; la última función se realizaría el 7 de octubre.

Después es posible localizar puestas en escena de *La dama boba* el 18 de octubre en el Claver Palace de Mataró, el 20 en el Fortuny de Reus y el 22 en el Euterpe de Sabadell —aunque también anduvieron por Terrassa, Manresa, Sant Cugat, Molins de Rei e Igualada no se ha hallado noticia concreta de la reposición—. ¹³⁶ Fue representada el 25 de octubre en el Teatro Principal de Castellón y los días 26, 27, 28 —estos dos últimos en función doble— y el 29 del mismo en el de Valencia. El 13 de noviembre hay constancia de una representación en el Saló Modern de Tarragona y el 19 en Vic —también parece que entre estas fechas estuvo en Badalona—.

Volvería el grupo a Barcelona, esta vez al Principal Palace de las Ramblas, retomando las reposiciones de la obra el 9 de diciembre, anunciada en principio como única y organizada a modo de festival benéfico organizado por la Secció Escolar d'Esquerra Republicana de Catalunya (*La Humanitat*, [11-12-1935. 2](#)), pero que finalmente se acabaría representando también los días 12, 13, 16 y 18 de diciembre. Ya en 1936 se pondría en escena en el

¹³⁶ <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/129/129c.htm>> (Consultado el 15/12/2021).

teatro Bretón de Logroño el 11 de enero, en el Arriaga de Bilbao el día 17 y, finalmente, el 30 en Santander antes de que Margarita Xirgu y su compañía partieran al día siguiente hacia La Habana para iniciar una nueva gira por América de la que ya nunca volvería debido al estallido de la Guerra civil española, intentando infructuosamente que el propio García Lorca viajase con ella. Su primera representación en la capital fue el día 14 de febrero en el Teatro Principal de la Comedia con *La dama boba*, después de la temporada allí, trabajarían en México y Colombia.

El autor granadino tuvo la voluntad de incluir también esta obra de teatro clásico en el repertorio de La Barraca, tal y como se manifiesta en el artículo «La Barraca y Lope de Vega» de Miguel Pérez Ferrero (*Heraldo de Madrid*, [15-08-1935. 5](#)), escrito previo al estreno en el Retiro. En él se explica que, con motivo del Tricentenario, se introdujo entre las obras de la compañía universitaria *La dama boba* junto a otros tres entremeses. Lamentablemente, nunca llegó a ser representada por este grupo de teatro que, pese a los esfuerzos del poeta, acabó desapareciendo ahogado sin las subvenciones que lo mantenían y desintegrado con el estallido de la Guerra civil española, el asesinato de Lorca, la fragmentación y la imposibilidad de mantener el proyecto.

Más allá de las fronteras españolas, durante los eventos del Tricentenario, se constituyó otra comisión para la celebración de la efeméride de Lope en Italia como consecuencia de un intento de mejora de las relaciones diplomáticas entre este país y España. Entre los actos programados figuraba la representación de *La niña boba*, traducida al italiano, para la que Luigi Pirandello estaría reuniendo una compañía de intérpretes. Simultáneamente, la compañía del Teatro Español iría a Italia para representar, según Aguilar y Lizarraga (2020: 252), *Fuenteovejuna*, *Yerma* y *Come tu mi vuoi* del propio Pirandello, pero, debido a la segunda guerra italo-etíope, finalmente se suspendió la gira. Aunque en *El Día de Palencia* ([31-07-1935. 1](#)) se aseguraba que la versión italiana sería la que ejecutó Emma Gramatica, Federico García Lorca, en la entrevista publicada por *Heraldo de Madrid* ([22-07-1935. 7](#)), confirmaba que Beccari, un destacado discípulo de Pirandello, le solicitó su versión de la obra tal y como se representó en Buenos Aires, para que su maestro la tradujera al italiano. Bajo la dirección de Luigi Pirandello la compañía que interpretaría la obra sería la de Tofano-Maltagliati-Cervi, según *L'Illustrazione Italiana* ([24-11-1935. 1012](#)). En la misma publicación se indica el retraso de la función para principios del año siguiente, mientras que los actos del Tricentenario se fecharían en marzo, pero no parece

que ninguno de estos acontecimientos se produjera. No sabemos, siquiera, si la traducción de Pirandello de la versión lorquiana llegó a representarse alguna vez, pero lo que sí es seguro es que años antes ya tuvo la idea de llevar la obra de Lope a escena puesto que el 4 de marzo de 1927 (*La Libertad*, [7](#)) se anunció que el director preparaba *La niña boba*, aunque en aquel momento pudiera tratarse de la traducción de Emma Gramatica, de la que cabe suponer que se basaba en la refundición.

Para concluir este apartado hay que decir que García Lorca creía firmemente que estaba teniendo lugar una renovación en los modos de recuperar, representar y difundir el teatro clásico español. Para el poeta los datos de puesta en escena en Argentina confirmaban que allí ya se estaba produciendo, ya que, mientras que María Guerrero en la inauguración del Teatro Cervantes dio diez funciones, Eva Franco superaba las cien, y consideraba que en España sucedería lo mismo, quedando relegadas las que en ese momento tenían «cierta resonancia» (*Heraldo de Madrid*, [14-04-1934. 4](#)). En cambio, su pronóstico fue truncado con la llegada de la Guerra Civil y la victoria del bando sublevado, que revirtió gran parte de la innovación cultural de la época de las vanguardias, en la que se plantearon debates diversos en torno a los modos de representar los clásicos.

Hay que hacer un paréntesis antes de continuar con el relato en los años treinta sobre la proyección que la influencia renovadora de la versión de García Lorca tuvo al otro lado del Atlántico hasta llegar a un tiempo más próximo, mientras que en España el devenir fue distinto. Como puede extraerse del estudio de Hernández Araico (2000), tras la puesta en escena de Eva Franco surgen otras en la capital porteña como la protagonizada por Beatriz Bonet a principios de los 60 o en la celebración del 50 aniversario del Teatro Cervantes en 1971, por Juana Hidalgo. Cerrando el siglo XX, concretamente en el año 1999, y directamente descendientes de la versión lorquiana, deben mencionarse la dirigida en Washington D. C. en el teatro Gala por Hugo Medrano, que recibe la versión lorquiana del texto editado por Aguilera y Lizarraga a través de Manuel Fernández Montesinos, sobrino, heredero universal y presidente de la Fundación García Lorca. Dicho director argentino le envió la misma versión a Agustín Coppola que creó otra puesta en escena en Los Ángeles para la Fundación Bilingüe de las Artes, aunque en algún momento de la producción este último cambiará la lorquiana por su propia adaptación.

Según Hernández Araico (2000: 86-89), la producción de Hugo Medrano se realizó en un escenario de dos niveles: en el superior, a modo de andamiaje, los actores observan la escena en el inferior y se preparan para subir o bajar según corresponda. Se reviste así el espectáculo de un toque de contemporaneidad mientras se complementa con utillaje de evocación barroca, con un uso metateatral de la indumentaria utilizando ropa urbana actual, aunque a medida que avanza la acción, sobre todo el personaje de Laurencio, se va adaptando al vestuario de tipo clásico. Además de todo esto, se ofreció traducción simultánea a través de audífono al público angloparlante

En la producción de Agustín Coppola el escenario de un solo nivel sería de aspecto más sencillo, en un espacio más íntimo donde los espectadores, sentados en semióvalo, apenas están separados de los actores e, incluso, algunas entradas de personajes se realizarían diagonalmente desde las filas traseras del público. La traducción al inglés, a diferencia de la puesta en escena de Washington D.C., se haría en escenas separadas, con sustitución de parte del reparto que representó en español. En ambas puestas en escena, según la investigadora, se hizo uso de música renacentista y vestuario vistoso que remitía al siglo XVII, diferenciándose, sobre todo, en la escenografía. Mientras la versión de Washington destaca un interior suntuoso en claroscuro, la de Los Ángeles resalta un jardín luminoso y ligero o una sala abierta al exterior, más cercano a lo que hizo Fontanals.

Estas producciones son solo un ejemplo que demuestra la trascendencia e influencia de la versión de Lorca y cómo, finalmente, se llegó, con el paso del tiempo, a producir una renovación que el dramaturgo granadino ya auguraba y deseaba y que influyó en la transmisión de la obra del resto de la contemporaneidad, a pesar de que en España la victoria de los fascistas y la dictadura supuso un parón en estos planteamientos.

9.3. Las otras *damas bobas* del Tricentenario de Lope

Al margen de las puestas en escena de Lorca o de la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza que ya hemos visto que escenificaron sus respectivas versiones de *La dama boba* (o *La niña boba*) con motivo de la efeméride del Fénix y de los estudiados por Zamora Muñoz (2015) que se realizaron en Madrid, se produjeron una serie de eventos, menores en trascendencia general, pero que han quedado reflejados a través de la prensa de 1935 y

merecen ser mencionados para comprender la importancia de la obra en el siglo XX en el canon establecido del dramaturgo, donde se encumbró en el siglo XIX.

El 27 de marzo se dio uno de los primeros actos, al margen de los referidos anteriormente, que fue celebrado en el conservatorio del Liceo de Barcelona. Coincidiendo con un homenaje a la profesora y directora Marta Grau, se conmemoró el Tricentenario con una representación a las 10 de la noche bajo el título *Buen maestro es el amor, o la niña boba*, además de los cuadros tercero y cuarto de *La moza del cántaro*. El título de la comedia estudiada es un indicio de que sería una versión refundida lo que allí se representó (*La Humanitat*, [26-03-1934. 4](#)).

Por otra parte, la Sociedad cultural Acción Española, quiso contribuir con su gran capacidad de recursos, no solo económicos, sino también culturales y sociales a homenajear y difundir la figura de Lope de Vega. Para ello planificó conferencias en su sede y en teatros durante meses y una función de gala celebrada el 26 de abril en la que *La niña boba* sería representada por «un grupo de escritores y distinguidas damas» (*La Época*, [09-02-1935. 3](#)). Dicho reparto estaba compuesto por intelectuales católicos vinculados a la derecha monárquica y, en parte, pertenecientes a Acción Española o colaboradores en sus publicaciones. Finalmente, no se celebraron gran parte de los actos y *La niña boba* no fue representada, quedando reducido el programa realizado a nueve conferencias y un banquete (García, 2015: 33-34).

En el teatro García Barbón de Vigo, se celebró el 30 de mayo una velada homenaje a Lope de Vega organizada por el Ateneo y Amigos del Arte de dicha ciudad y en la que colaboraron diversas entidades culturales. Fue precisamente un reparto de Amigos del Arte los que representaron *La niña boba* que, según se publicó, estuvieron a la altura de la obra en dicción de verso y ademán sobrio y elegante; el vestuario fue lujoso, al igual que los muebles de la escenografía. El reparto recibió una gran ovación al acabar la obra (*El Pueblo Gallego*, [22-05-1935. 2](#))

Otro de los eventos de los que se ha hallado constancia tiene que ver con una original fiesta organizada por el Club Universitario de Buenos Aires en la que los asistentes se vistieron con indumentaria inspirada en el siglo XVII, además de celebrarse algunas representaciones de obras teatrales. Según la prensa (*Caras y Caretas*, [07-07-1935. 82](#)), fue

Magdalena Fernández Madero la que vestiría de *La niña boba*, aunque parece dudoso que ello implicara ninguna representación. A pesar de que no se ha encontrado la fecha exacta del evento, este debió producirse entre finales de junio y principios de julio, según se deduce de la publicación referida.

El último acto del que se ha encontrado información tiene lugar en la ciudad de Ceuta. El Instituto Hispano Marroquí organizó una función en el Teatro Cervantes de dicha localidad para todo el público en la que hubo todo tipo de representación institucional, desde el delegado de gobierno, miembros del Ayuntamiento, pasando por diversas autoridades y entidades culturales, hasta llegar el general Mola, que sería el ideador del golpe de Estado que tuvo lugar al año siguiente. Sería el grupo «La farándula» el que representaría la obra de teatro (*La Época*, [28-10-1935](#), 2).

Como Francisco Florit Durán (2000) estudia y Marta García Peña recoge (2015: 31) en los convulsos tiempos previos a la guerra civil española, el Tricentenario fue un motivo de enfrentamiento y la figura de Lope fue reivindicada por ambos bandos como paradigma de sus ideologías:

Intelectuales de tendencias políticas opuestas interpretaron la obra de Lope a la luz de su ideología. Mientras que para la derecha Lope era la esencia de la España imperial, defensor de la monarquía y el catolicismo, para la izquierda era la encarnación del poeta popular, defensor de la justicia frente a las tropelías de los señores feudales (*idem*).

9.4. *La dama boba* en escena durante la Guerra Civil y el primer Franquismo

La Guerra Civil y el posterior periodo franquista truncaron abruptamente el desarrollo cultural vanguardista que se estaba produciendo en el país, para volver a unos cánones anteriores, pero esta vez promovidos y controlados ideológicamente desde el Estado. Las representaciones de *La dama boba* vuelven a adaptarse a otro periodo donde, por un lado, las compañías privadas recuperan las fórmulas anteriores propias del XIX y de principios del XX, pero que poco a poco irán desapareciendo. Mientras, el Estado empieza a fomentar una cultura del Siglo de Oro vinculada a la identificación nacionalista y de enardecimiento de las glorias pasadas, de estilo más conservador que en la época republicana,

pero con esa idea de revalorización de los originales que ya Lorca buscó. Este fomento de la obra por las instituciones públicas se realiza desde dos frentes, el del teatro en la universidad, que se adapta al periodo franquista a través del Sindicato Español Universitario dirigido por la Falange (Oliva, 1999: 16), y a través de producciones subvencionadas en el teatro nacional (Oliva, 2011: 167).

El estudio de este periodo a través de hemerotecas virtuales es una labor algo más compleja. Esto se debe, en parte, por el control de la prensa de la época que afecta a la cantidad de publicaciones existentes, ya que desaparecen diarios y revistas que daban información, sobre todo, en ámbitos más locales. Aun así, se han podido encontrar datos que permiten vislumbrar una parte y generar una idea de este nuevo episodio de adaptaciones que *La dama boba*.

Este apartado se estructura por tipos de puesta en escena a lo largo del periodo; por este motivo, en cada uno de los subapartados se ofrece una línea cronológica propia para cada tipología analizando en cada uno los diversos episodios comprendidos entre 1936 y 1959.

- *Representaciones de teatro universitario*

Con el precedente anteriormente visto de La Barraca, el interés del teatro clásico se instaló en las aulas universitarias de una forma consolidada. César Oliva (1999: 15-16) señala cómo Lorca no utilizó este grupo para su autopromoción y se centró en el tratamiento de los clásicos españoles con una especial consideración social y artística. No obstante, Oliva asegura que, tras el estallido de la Guerra Civil, dichas aulas «permanecieron tan mudas artísticamente como el resto del país» y que hasta casi una década después no volverían a emerger las inquietudes teatrales. Esta afirmación, como podemos observar a continuación, no es del todo acertada ya que desde 1939, fuera de órbita madrileña, se producirán puestas en escena de obras de teatro clásico y, en concreto, de *La dama boba*, como se puede observar en Muñoz Carabantes (1992).

Por otra parte, Eduardo Pérez-Rasilla (1999) establece dos periodos para la situación del teatro universitario en España desde 1939 hasta 1967, en la que señala una primera etapa hasta 1955, protagonizada por los diferentes grupos de Teatro Universitario Español

(TEU), réplicas en cierto modo de la ya mencionada Barraca o de las Misiones Pedagógicas que, vinculados al falangista Sindicato Español Universitario (SEU), mostraban interés por lo cultural con fines propagandísticos, con especial interés en el teatro clásico. Sobre el tratamiento que el SEU da a estas producciones Oliva (1999: 16-17) comenta que los estudiantes «fueron tomando conciencia de grupo, aunque solo se reunieran una vez al año para montar la obra que iba a concursar» lo que favorecía la conducción por parte del SEU de las inquietudes estudiantiles y la neutralización de «cualquier posibilidad crítica que el teatro pudiera adoptar».

Por todo esto, las agrupaciones teatrales universitarias seguirían siendo las que mantendrían en sus repertorios obras del Siglo de Oro con la voluntad de mostrar los clásicos más fieles a los originales, aunque durante este periodo se mezclaría con los intereses nacionalistas de enaltecimiento de un pasado glorioso, además del principio de poder formar culturalmente a los estudiantes.

Durante el periodo de la guerra, no se han hallado demasiadas representaciones de la comedia en territorio nacional y las únicas funciones que hemos podido documentar tuvieron lugar en el Teatro Principal de Soria. La primera de ellas en una celebración por el día de Santo Tomás de Aquino, el 7 de marzo de 1939, como parte de unos actos organizados por el Sindicato Español Universitario (SEU) y el Claustro de Profesores del Instituto. A las 6 de la tarde, bajo el título *La dama boba*, fue interpretada por el grupo de estudiantes del TEU de la ciudad que utilizaría una versión próxima a la tradición de impresos de la *novena parte* como demuestra el reparto de personajes publicado en prensa (*Labor*, [09-03-1939. 1](#); *El Avisador Numantino*, [08-03-1939. 2](#)). Después, el día 14, se volvería a hacer otro pase de la obra en el mismo lugar a beneficio de Frentes y Hospitales (*Labor*, [13-03-1939. 1](#); [15-03-1939. 4](#)).

Una vez acabada la guerra pueden localizarse nuevas representaciones organizadas por el SEU. El 17 de julio de 1940, con motivo de la celebración del cuarto aniversario del alzamiento militar, se representó *La dama boba* en el Teatro Coliseum de Barcelona aunque no se ha podido conocer el reparto (*Hoja oficial*, [22-07-1940. 3](#)).¹³⁷ Al año siguiente, gracias a una entrevista a uno de los consejeros con motivo del V Consejo Nacional del

¹³⁷ Este espectáculo posee una entrada en la base de datos del CDT.

SEU en el que, entre otras cosas, explica las actividades que habían realizado en lo que llevaban de curso ese 1941, habla del TEU y de sus puestas en escena, entre ellas se menciona que en Guipúzcoa se puso en escena la misma obra, de lo que se deduce que debió de ser entre los meses de septiembre y diciembre (*Patria*, [18-12-1941. 5](#)).

A finales de 1944, se ha documentado una representación parcial de varias escenas de *La niña boba*, junto a otras de distintas obras, en el Instituto del Teatro de Barcelona, dirigido por el escritor Guillermo Díaz-Plaja, con motivo de una visita oficial de miembros de la Diputación Provincial de Barcelona en la que se les ofreció una sesión de prácticas escénicas interpretadas por el alumnado del centro (*Hoja oficial*, [04-12-1944. 3](#)).

Las últimas de las representaciones universitarias localizadas en prensa durante este periodo entre la guerra y el primer Franquismo, tiene lugar en el Teatro Avenida de Salamanca interpretadas por el TEU de dicha ciudad. Se hizo doble función el día 1 de mayo de 1947 con *La dama boba* y el espectáculo, así como el resto de los que hicieron esos días, fueron patrocinados por el gobernador civil de la provincia (*Diario de Burgos*, [30-04-1947. 4](#); [01-05-1947. 2](#)).

En los últimos años del periodo del primer Franquismo, aún es posible localizar gracias a Manuel Muñoz Carabantes (1992: 571) una función de *La dama boba* interpretada por el TEU de Barcelona y dirigida por Antonio Chic a mediados de abril de 1956 en el Teatro Español de Madrid con motivo del IV Festival Universitario de Arte.

- *El teatro comercial*

Si las puestas en escena de la mayoría de los grupos universitarios mantenían la intención de utilizar textos menos adulterados, en el panorama escénico comercial y profesional — en las escasas producciones privadas que la incluyen en repertorio— se tiende a volver durante estos primeros años del Franquismo a las fórmulas de principios de siglo tal y como demuestran los siguientes ejemplos.

La Compañía Cómico-Dramática de Milagros Leal y Salvador Soler Marí estrenó en el Teatro Eslava Valencia el 19 de abril de 1939 la comedia bajo el título *El mejor maestro*

amor o la niña boba de Lope de Vega; no solo se recuperó el nombre popular de la obra de «niña boba», sino que se anunció con el título completo perteneciente a las refundiciones. Esta producción se mantuvo, con escaso éxito, hasta el 24 de mayo (Pedraza Jiménez, 2002: 23; Muñoz Carabantes, 1992: 521). Al año siguiente, se puede localizar a la compañía en el Teatro Principal de Zamora donde se representó la obra el día 11 de noviembre de 1940. Inicialmente se programó para el día 9, pero se acabó posponiendo dos días y celebrándose dos funciones a precio de 5 pesetas por butaca (*Heraldo de Zamora*, [11-11-1940. 02](#)). No se han encontrado otras representaciones de esta compañía, pero eso no demuestra que no fuese representada en más lugares.

Tendría que llegar 1945 para que un nombre conocido ya desde hacía tiempo volviera a aparecer vinculado a la obra. Durante la primera semana de enero de dicho año, tuvo lugar la representación, en el Teatro de la Comedia, en Madrid, de *La niña boba* por la compañía compuesta por María Guerrero y Pepe Romeu, actor que ya se hallaba en la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza cuando falleció Fernando, esposo y primo de la actriz, en 1942.

Tras un tiempo actuando en soledad la actriz se asoció con Romeu en esta nueva empresa en la que *La niña boba* volvería al repertorio. La función primera celebrada en dicho teatro fue para el beneficio de la actriz (*Hoja del lunes*, [01-01-1945. 2](#); [08-01-1945. 2](#)) y, gracias a una búsqueda en la base de datos del CDT llamada «Documentos para la historia del teatro español (DHTE)», se informa de que las representaciones fueron un total de 12 entre los días 2 y 7 de enero. Tal número de funciones puede no parecer realista para una compañía que seguía trabajando con abonos, y Muñoz Carabantes (1992: 534) indica, en cambio, que las únicas puestas en escena fueron el 3 de enero, pero, al comprobar los recortes de prensa que dispone la entrada de la obra en la base de datos de estrenos en el CDT, podemos notar que, efectivamente el estreno fue el día 2, se repuso el 3 y parece ser que se continuarían las representaciones, a pesar de que el frío no ayudó a que fuese muy concurrida la primera actuación.

Posteriormente, la compañía Guerrero-Romeu actuaría desde el día 6 de febrero hasta el 11 en el Teatro Avenida de Burgos; *La niña boba* fue representada en función doble el último día de actuaciones (*Diario de Burgos*. [3](#)). Después, en el teatro Barcelona de dicha ciudad, según la base [DHTE](#), se representó 22 veces entre el 27 de abril y el 8 de mayo

de 1945. En agosto, se celebró el día 21 en el Teatro Pereda de Santander una función homenaje y de beneficio a la propia María Guerrero López (*Hoja del Lunes*, [20-08-1945. 2](#)). El 1 de septiembre (*Diario de Burgos*, [6](#)), la compañía vuelve con la obra al Avenida de Burgos mientras que de los días 8 a 10 se desplazaría hasta Zamora donde en el Teatro Benavente la representarían el último día (*Imperio*, [08-09-1945. 14](#)). En Salamanca, se pondría en escena el 15 de septiembre (*El Adelanto*, [2](#)) y después retornaría la empresa a Zamora, esta vez al Nuevo Teatro donde harían dos funciones de *La niña boba* el 22 del mismo mes (*Imperio*, [2](#)).

No se han encontrado más noticias de representaciones hasta el año siguiente, cuando se programó la comedia para el 13 de mayo en el Teatro Romea de Murcia (*Murcia deportiva*, [29-04-1946. 2](#)). Después, en la base de datos del CDT se encuentra documentación para referir dos puestas en escena más: una a través de un cartel que anuncia la interpretación de *La niña boba* el 19 de noviembre de 1946 en el teatro Argensola de Zaragoza,¹³⁸ en dos funciones bajo la indicación de «Últimas representaciones de la famosa obra maestra del Fénix de los Ingenios» y en el que se incluye el reparto, con el nombre de los personajes refundidos; la segunda, que recoge un bono de temporada en el Teatro Real de Gibraltar que adjunta la programación de la obra y su reparto para el día 6 de diciembre del mismo año.

La última de las actuaciones documentadas en la base de datos de estrenos del CDT por esta compañía se dio varios años después el 31 de marzo de 1952 en el teatro Calderón de Barcelona, en un momento en el que todavía se recordaría la producción que un año antes se estrenó en el Teatro Nacional María Guerrero con versión de Huberto Pérez de la Rosa. La función fue un homenaje a la actriz que nuevamente ejerció de protagonista, aunque contaba entonces con 45 años. Entre las críticas y alabanzas, se destaca la de *El mundo deportivo* (02-04-1952), imprimado tal vez por el parecer del autor, que afirma que la obra refleja «la complejidad psicológica de nuestras mujeres actuales ante los lances del amor» y que fue «una traducción escénica deliciosa identificándose de una manera completa con los ideales que fueron concebidos estos personajes».

¹³⁸ Aunque no aparece el nombre de la ciudad, gracias a los datos contenidos en el cartel como la empresa que lo gestionaba, el número de teléfono o el nombre del representante, se ha podido averiguar el lugar donde se representó.

El texto que utilizó la compañía fue una nueva refundición firmada por José del Rizo que, nuevamente, es un pseudónimo, en esta ocasión, perteneciente a Pepe Romeu. Se advierte cómo nuevamente se utilizan los nombres «modernos» frente a los originales, se eliminan escenas y, por supuesto, se modifican los versos (María, 1947). Parece lógico pensar que es una derivación de la versión de Díaz de Mendoza, que a su vez descende de la de Solís; en este caso, la única diferencia que hay en el reparto, según el abono de la actuación en Gibraltar, es la sustitución del personaje de Bernardo/Turín, por el nombre de Leonardo.

Al margen de estas producciones privadas, el intento del régimen franquista por establecer unos cánones culturales nacionales pasó por la promoción de obras teatrales del Siglo de Oro en los teatros del país, sobre todo en el Español (Oliva, 2011: 167). En el caso de *La dama boba*, nos encontramos con la producción antes mencionada estrenada el 24 de marzo en el Teatro María Guerrero de Madrid bajo la dirección de Luis Escobar y de Huberto Pérez de la Ossa, que, como se ha dicho, realizó la versión del texto.¹³⁹

Como indica Pedraza Jiménez (2002: 24), es relevante este espectáculo por ser uno de los escasos ejemplos de teatro clásico que se dieron en este teatro nacional, que principalmente programaba obras de dramaturgos contemporáneos y en él se aplicaron técnicas interpretativas y de montaje escénico propias de representaciones modernas que gustaron a la mayor parte de la crítica. No así al comentarista del diario *Signo* (31-03-1951) que consideraba que los decorados y accesorios eran más bien discretos, la interpretación de los personajes masculinos insuficiente, y que la dirección era aceptable, más en lo relativo al movimiento que en la parte de declamación y expresiva.

Mientras, el cronista del diario *Pueblo* (26-03-1951) exponía entre alabanzas que se presentó «la comedia de manera que la pudiéramos ver y oír con los ojos y los oídos de nuestro tiempo» mientras que instaba a quien quiera conocer a Lope «que le lea» y a quien quisiera ver *La dama boba* que fuera al María Guerrero. Tanto es así, que la producción alcanzó más de 100 funciones en menos de dos meses, celebrando la centésima con motivo del I Congreso Femenino Hispanoamericano (*Arriba*, 15-05-1951).

¹³⁹ Las citas hemerográficas, que sobre esta puesta en escena se incluyen, se encuentran disponibles en la base de datos del CDT.

La escenografía fue diseñada por Vicente Viudes, que se basó en el interior de una casa del siglo XVII que, a dos alturas, mostraba en la parte superior derecha un balcón al que se accedía a través de un arco de la escena, y de fondo en la parte superior, una representación de lo que sería el Madrid de la época. Los figurines fueron diseñados por Vicente y Carlos Viudes y se basaban en la recreación de trajes de la época, entre ellos, uno de los que portaba Finea, haciendo uso de líneas y dibujos más sencillos, recreaba el patrón del famoso vestido de María Guerrero. Complementando el espectáculo, se incluyó música de Fernando Moraleda, que ya había realizado entonces una composición exitosa para *El vergonzoso en palacio* y participó, además, la cantante María Luisa Ramos. En cuanto a los protagonistas, Finea fue encarnada por Elvira Noriega, inicialmente, mientras que, como indica un programa del Centro Victoria Eugenia el 20 de agosto, sería Mari Carmen Díaz de Mendoza la que representaría a la Boba. El papel de Nise fue interpretado por Amelia de la Torre y el de Laurencio por Enrique Diosdado.

En una entrevista realizada a Pérez de la Ossa y publicada en el diario *Ya* (24-03-1951), este informa de que no hay cortes en la puesta en escena gracias a la escenografía y se muestra partidario de la reposición de clásicos, para enseñarles a los extranjeros comedias como estas con el objeto de desmentir el «oscurantismo que por ahí fuera se hace a nuestro mejor teatro», en un intento de alejar la obra de la mácula que la opinión internacional tiene de la cultura española y de sus valores nacionales a causa del espectro fascista. Aun así, no se ha encontrado información de cómo fue la adaptación que del texto de Lope se hizo para la función.

Gracias a Muñoz Carabantes (1992: 575) tenemos constancia de otra producción privada de *La dama boba* por parte de la Compañía de Maritza Caballero que estaba programada para el verano de 1957, sin haber podido averiguar, siquiera, si la obra se llegó a producir.

- *Las funciones vinculadas a las potencias aliadas del régimen franquista hasta la II Guerra Mundial*

No debe olvidarse, para el estudio de la transmisión de la obra durante este periodo, la identificación que se hace de la figura de Lope, de todo su trabajo y, en general, del teatro del Siglo de Oro con los valores nacionalistas de este momento. Por esta misma razón,

muchas de las obras son exportadas, como elemento de intercambio y circulación cultural, a sus aliados afines, como son la Italia de Mussolini y la Alemania de Hitler, hasta la caída del eje al final de la II Guerra Mundial. *La dama boba* fue una de las obras que, por sus características y relevancia, traspasó las fronteras y se vio en aquellos escenarios.

No es extraño, por tanto, que durante este periodo la prensa española diera noticia tan solo de las representaciones alemanas e italianas, dificultando el estudio de la identificación y localización de puestas en escena que pudieron haber sido realizadas en otros países como Reino Unido o Francia.

En plena Guerra Civil, consta la primera de estas representaciones en el Teatro delle Arti de la ciudad de Roma y fue estrenada el 23 de diciembre de 1937 bajo el título *La niña boba*, pues se realizó en castellano, dirigida por Anton Giulio Bragaglia, considerado referente en teatro experimental (Crivellari, 2008: 237). La protagonista, Finea, fue interpretada por Pilarín Muñoz, primera actriz del teatro Lara de Madrid, de la que la revista italiana *Il dramma* ([15-01-1938. 32-33](#)) destaca su interpretación «nella scena della rivelazione dell'amore, nel passaggio dalle parole alla canzone». Esta afirmación nos acerca al montaje concreto de la primera escena del acto tres, donde junto a María Luz Muñoz, en el papel de Clara, pasó de ser recitada a cantada.

La misma publicación habla de que Margara Muntaner interpretó a la «sdegnosa» Nise, lo que llama la atención de la percepción que debió tener este personaje, que normalmente se define por su cultura. Menciona la expresiva sencillez de la actriz políglota Clelia Matania como Celia y destaca también la dirección coreográfica de Mimi Muñoz que intervino también en la obra «nella doppia parte maschile dello studente e del maestro di danza», algo de lo que hasta entonces no había habido constancia en ninguna representación, y dando un punto innovador a la obra. La escenografía fue diseñada por Domenico Bologna y el vestuario por Maria Signorelli que fueron calificados como logrados y aristocráticos.

Nótese que, aunque se titulase como *La niña boba*, se recuperan los nombres originales; por lo que podría tratarse de la refundición de Suñer Casademunt de 1913, a la que se hará referencia posteriormente, o que, siguiendo la influencia de *La dama boba* lorquiana,

se tratara de una adaptación más cercana al original de Lope. Lamentablemente, por el momento no tenemos más información sobre el texto utilizado.

La prensa española se haría eco, a través de varios diarios, del éxito que estaba teniendo la obra española en Roma, aunque no se ha podido averiguar cuántas funciones se realizaron. En cambio, sí se empieza a mencionar que por entonces Wolf-Ferrari estaba preparando el estreno al año siguiente de su ópera basada en esta comedia que se analiza en su correspondiente apartado (*El Adelanto*, [31-12-1937. 2](#); *Heraldo de Zamora*, [31-12-1937. 4](#)). Respecto al texto utilizado en esta versión de Bragaglia nada se sabe de su utilización o, al menos, no ha podido ser localizada ninguna información sobre su procedencia.

En Alemania se produjo un espectáculo de la obra bajo el título *Die kluge Närrin*, que toma como base la traducción realizada por el hispanista alemán Hans Schlegel, que fue editada en dicho país en 1935 y que ha sido reeditada hasta la actualidad. En la prensa española aparece mencionado en algunos medios como la *Hoja del Lunes* de Barcelona ([20-10-1941. 6](#)) donde, a propósito de la obra del traductor, se señala que *La dama boba* se halla en la cartelera alemana de esa temporada, o la revista *Destino* ([18-01-1941. 12](#)) que, en un artículo publicado sobre «El teatro y la guerra» en Alemania indica que, en los esfuerzos de esa nación por fomentar las representaciones a pesar del conflicto, «los españoles no hemos quedado olvidados» y entre las obras que los meses anteriores estuvieron en cartelera se encuentra *La niña boba*.

Con todo, en una investigación más detallada, con la limitación del desconocimiento de la lengua alemana, se han podido encontrar unas fotografías de una sesión de estudio de la actriz austriaca Kaethe Gold como protagonista de la obra, que indican que el estreno se había producido con anterioridad en el Staatstheatre de Berlín el 1 de enero de 1939. Los retratos fueron hechos por Schewer y la primera de las imágenes fue publicada en *B. Z.* el [8 de abril de 1939](#) mientras que la segunda apareció en el *Berliner Volkszeitung* el [2 de septiembre](#) del mismo año.

En la prensa alemana del momento han sido localizadas algunas funciones adicionales celebradas en la Kleines Haus de la ciudad de Poznań en la Polonia ocupada, que tuvieron lugar los días 29, 30, 31 de diciembre de 1941 y 2 de enero del siguiente (*Litzmannstadter*

Zeitung, [28-12-1941. 360](#)), además de los días 22 (en función doble y alcanzando las 25 representaciones en la segunda), 27 y 28 de febrero de 1942 (*Litzmannstadter Zeitung*, [21-02-1942. 53](#)). Aunque parece que se trata de la misma producción, cabría profundizar en estas para comprobarlo con certeza.

La adaptación del texto de Schlegel de *La dama boba* también se versionó en España, en lengua alemana, con una puesta en escena muy significativa para el contexto del momento y a la que acudió el Cónsul alemán en la ciudad, el doctor Jaeger. Concretamente se representó en el teatro Studium de Barcelona el 6 de marzo de 1943 y fue interpretada por aficionados alemanes y suizos distinguiéndose especialmente las interpretaciones de Fränzi Heberie y Anita Rot (*Hoja del Lunes*, [08-03-1943. 7](#)).

A partir de los años cincuenta aparecieron nuevas producciones, de ambos países, de la comedia del Fénix, signo del prestigio del que el autor español y su obra gozaban en aquellos lugares, a pesar de haber finalizado ya la II Guerra Mundial y, por tanto, el hermanamiento de las potencias del Eje. Por los límites espaciotemporales de esta investigación, no se ha profundizado en su estudio, pero es necesaria esta mención para la comprensión del impacto que esta comedia generó en su momento y la importante labor de los hispanistas que seguían estudiando a Lope en los mencionados países.

9.5. Las representaciones teatrales desde mediados del siglo XX hasta la actualidad en España

No es el objetivo de este estudio entrar en el análisis particular de cada una de las puestas en escena que se han realizado de *La dama boba* sino ofrecer un panorama de la difusión e influencia cultural que la comedia ha tenido a lo largo de su historia, es por ello que no se profundizará en todas las producciones existentes hasta la actualidad. Tal interesante labor podría ser retomada por especialistas que analicen cada una de las producciones para entender tanto los procesos de cambio en el espectáculo teatral como su vinculación con su entorno social y su recepción.

Al llegar a la era contemporánea, las producciones teatrales de la comedia se van multiplicando debido a factores como la alfabetización extensiva, el desarrollo del estado del

bienestar, la internacionalización y la presencia de un público cada vez más formado. La versión de Lope, adaptada a los nuevos tiempos, resurge en los escenarios y se va perdiendo el perfil de enaltecimiento de la diva que tiene desde sus refundiciones. No es que no vuelvan a existir actrices reconocidas que protagonicen la comedia, pues tenemos el ejemplo de Amparo Baró con su compañía que estrenó *La niña boba* en 1964, pero la personificación e identificación de una sola actriz con el papel de Finea y la obra se diluye en favor de un mayor reconocimiento de la obra de Lope y de unos repartos, generalmente, más corales —aparte de un menor abuso en los repertorios de la pieza—.

Paralelamente, la aparición de nuevos medios de entretenimiento y culturales que en la actualidad pueden resultar más accesibles o económicos dificultan el interés general del público por asistir a espectáculos teatrales y más concretamente, del Siglo de Oro. A pesar de ello, son muchas las iniciativas que se han desarrollado para paliar este efecto, como la proliferación de festivales de teatro clásico como el de Almagro u Olmedo. También son varias las compañías tanto profesionales como *amateurs* las que, teniendo en cuenta a qué públicos se dirigen sus espectáculos, han realizado sus producciones, que han contribuido a la difusión de *La dama boba* y a su pervivencia y por tanto deben ser señaladas.

Tabla 15. Producciones de *La dama boba* recogidas en el CDT

Producción	Dirección	Adaptación	Protagonista	Estreno	Lugar
	Carlos Becerra		Paquita Vivancos	22/09/1962	Barcelona, Casino de Cardedeu
Cía. Amparo Baró ¹⁴⁰	Víctor Andrés Catena		Amparo Baró	1964	
Cía. María José Goyanes	Víctor Andrés Catena		M ^a José Goyanes	1970	
Cía. Popular Villa de Madrid ¹⁴¹	Víctor Andrés Catena	Víctor Andrés Catena	Esperanza Alonso	1973	
Cía. Teatro Estable Castellano	Miguel Narros		Esperanza Roy	26/09/1979	Alcalá de Henares, Corral de Comedias

¹⁴⁰ Titulada como *La niña boba*.

¹⁴¹ Titulada como *La niña boba*.

Grupo de Teatro Buero Vallejo	John Pownall			25/01/1986	
Cía. Antonio Guirau	Antonio Guirau		Emma Ozores	27/07/1990	Madrid, Muralla Árabe
Forum de Teatro de Juventud Europeo	Miguel Narros			1993	
Cía. Andrés de Claramonte	César Oliva	César Oliva	Eva Torres	06/05/1996	Pontevedra, Teatro Principal
Cía. Réplika	Jaroslav Bielski	Daniel Pérez Fernández	Soledad Mallo	25/10/1997	Collado Villalba, Casa Municipal de Cultura
Producciones Micomicón	Laila Ripoll	Laila Ripoll	Laila Ripoll ¹⁴²	03/10/1997	San Lorenzo del Escorial, Real Coliseo Carlos III.
Escuela de Teatro Basauri	Miriam Martín			29/03/1998	Eibar, Teatro del Complejo Educativo
Aula Municipal de Teatro de Pinos Puente	Chari Sánchez			12/05/2000	Almuñécar, Casa de la Cultura
Cía. Nacional de Teatro Clásico	Helena Pimenta	Juan Mayorga	Maruchi León	16/01/2002	Madrid, Teatro de la Comedia
Grupo de Teatro Jacaranda	Carmen Reyes	Carmen Reyes		2002	
Centro Dramático Elvira	Ángel Cuevas			2004	
El Corral de la Olivera	Rafael Cruz	Rafael Cruz		27/02/2008	Valencia, Teatro

¹⁴² En el programa de esta versión se indica a Nise como la primera actriz y a Finea, como la segunda. Es esta última la que se ha reflejado en la casilla correspondiente.

					Olympia
Pie Izquierdo	Esther Pérez Arribas	Esther Pérez Arribas	Evangelina Valdespino	26/07/2008	Olmedo
Cía. Réplika Teatro ¹⁴³	Jaroslav Bielski	Daniel Pérez Fernández	Socorro Anadón	15/01/2010	Segovia, Teatro Juan Bravo
La Fragua de los Sueños	Pilar Pérez Salcedo		Pilar Pérez	2012	
Producciones Micomicón ¹⁴⁴	Laila Ripoll	Laila Ripoll	Ana Varela	23/06/2012	Cáceres, Plaza de San Jorge
Espacio Imaginado	Jorge Fullana	Jorge Fullana	María Alarcón	2013	
Ultreia	Elixio César Silvent		Almudena Martínez Gálvez	2014	Ortigueira
Acteatro	Adolfo Carmona	Moncho Sánchez-Diezma, Adolfo Carmona.	Ana Perea	14/02/2014	Morón de la Frontera, Teatro Oriente
Teatro Clásico Mediterráneo	Victoria Savelieva		Pilu Fontán	2015	Valencia
La Calderona	Ramón Gutiérrez Rojas	Ramón Gutiérrez Rojas	Victoria de Gregorio	11/07/2015 ¹⁴⁵	Almagro, Teatro Municipal
Joven Cía. Nacional de Teatro Clásico	Alfredo Sanzol	Alfredo Sanzol	Paula Iwasaki	28/11/2017	Madrid, Teatro de la Comedia
Olympia Metropolitana, S.A.	Victoria Savelieva	Victoria Savelieva	Pilu Fontán	26/05/2019	Catarroja, TAC
Clásicos on the Road	Antonio Alcalde	Antonio Alcalde	Beatriz Morandeira	08/07/2019	Almagro, Ermita de la Magdalena

¹⁴³ Producción reestrenada.

¹⁴⁴ Producción reestrenada.

¹⁴⁵ Estreno en España.

- *La producción de la CNTC*

De todas las producciones recogidas en la tabla anterior, debe ser destacada la realizada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico ([CNTC](#)), la primera puesta en escena pública en el siglo XXI.¹⁴⁶

Es de obligada referencia el interesante estudio de Purificación Mascarell (2014) realizado en torno a la trayectoria y a las producciones de la CNTC. En él incluyó, además, un panorama evolutivo de los clásicos en la escena española comenzando con María Guerrero y sus «lunes clásicos» de inicios del siglo XX hasta la actualidad. Durante este recorrido pasa por alguna de las puestas en escena de *La dama boba* ya citadas, como la de Lorca (1935) o la de Escobar y Pérez de la Ossa (1951), menciona la de Antonio Guirau (1990) e, incluso, se detiene en la labor de la compañía Micomicón cuyo estreno y reestreno fueron en 1997 y 2012, en los que se detiene algo más.

La CNTC se constituyó tras la publicación en el BOE ([27-01-1986. 3728-3729](#)) de la Orden del 14 de enero de 1986 por iniciativa del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), organismo autónomo del Ministerio de Cultura. Según el documento oficial, el Departamento Dramático del INAEM aconsejó la creación de esta Unidad de Producción que:

Tiene como finalidad, por una parte, cubrir el vacío que se venía produciendo en la difusión de obras del teatro clásico español y de otra, crear un ambiente de recuperación de los dramaturgos clásicos universales desde los griegos hasta los del siglo XIX, cuyas obras tienen hoy en día algunas dificultades para su puesta en escena debido a la ausencia de una tradición ininterrumpida de creación e interpretación de los textos procedentes de este patrimonio teatral.

Aunque cabría cuestionarse si tal vacío existía (Wheeler, 2012: 105-134), el texto muestra la necesidad que se percibió en ese momento de establecer un modelo de teatro clásico basado en su puesta en valor y acceso de este a un público contemporáneo. Sin embargo, la labor desempeñada perdura en el tiempo y en la actualidad, como indica su portal de

¹⁴⁶ Otras puestas de escena más dirigidas a un público infantil y juvenil se tratan en el apartado correspondiente al final del presente capítulo.

internet, se define como «la institución de referencia en la recuperación, preservación, producción y difusión del patrimonio teatral anterior al siglo XX, con especial atención al Siglo de Oro y a la prosodia del verso clásico».¹⁴⁷

Gracias a su especialización en el teatro del Siglo de Oro en sus producciones, y además de la tradición escénica de *La dama boba*, fue cuestión de tiempo que la CNTC produjese una puesta en escena de la comedia basada en las filosofías fundacionales de recuperación, por una parte, y acercamiento al público, por otra, que caracterizan a la compañía.

Fue el entonces director del CNTC, José Luis Alonso de Santos, el que le propuso la dirección escénica de la obra a Helena Pimenta, siendo el estreno el 16 de enero de 2002. Según palabras de Pimenta (2002: 43-45) el enfoque dado, en colaboración con el adaptador Juan Mayorga y los escenógrafos Susana de Uña y José Tomé, pretendió facilitar la comprensión de la obra desde la «sensibilidad contemporánea» premisa para evitar «que el exceso de respeto te bloquee la espontaneidad y creatividad». Por ese motivo se optó por trasladar la obra a la sociedad española de 1930, un periodo lo suficientemente lejano para percibir los hechos con distancia, pero, también, cercano para resultar familiar a los espectadores actuales.¹⁴⁸ Además, este periodo es escogido para acercar uno de los temas planteados por Lope, el de la situación de la mujer en el siglo XVII, adaptándolo a un momento próximo donde «las mujeres consiguen reconocerse y ser reconocidas en un lugar más acorde con su condición de ser humano».¹⁴⁹

Respecto al tratamiento de los clásicos del Siglo de Oro por parte de la directora recomienda:

Apropiarse respetuosamente del texto, realizando un estudio concienzudo de la obra, el autor y la época, pero construyendo un puente con lo contemporáneo, con el mundo en el que vivimos los que realizamos la propuesta y el público que la completará, y a este respecto yo hablaría de atrevimiento. (*ibidem*: 44)

Con esta misma idea también trabajó el autor de la versión, Juan Mayorga, cuando Helena Pimenta le propuso la tarea. A través de un artículo donde relata el proceso (Mayorga, 2002), el escritor expone la relación entre el autor, el texto y el tiempo en la que el texto

¹⁴⁷ <<http://teatroclasico.mcu.es/la-comp/que-es-la-cntc/>> (Consultado el 16/12/2021).

¹⁴⁸ Sobre el acercamiento temporal de la trama y su consideración, véase Mascarell (2012).

¹⁴⁹ Para una mayor profundización sobre el cambio social de las mujeres en la España de los años treinta, véase Graham (2003).

desborda las intenciones del autor y, gracias al tiempo, adquiere nuevos significados que el creador no pudo imaginar, «cargando de sentido unas frases y volviendo insignificantes otras» (p. 47). Es por eso que Mayorga considera la figura del adaptador como un medio entre el diálogo de la actualidad y del pasado en el que se compuso la obra y un traductor entre dos momentos de la historia.

Partiendo de las ediciones de *La dama boba* de Diego Marín (Vega Carpio, 2001) y de Rosa Navarro Durán (Vega Carpio, 1989), Mayorga realizó un estudio del texto que, entre otras cosas, buscaba responder: «¿Por qué es boba la dama?» (Mayorga, 2002: 48-52). Para este autor, se debe tener en cuenta que la obra se desarrolla en un mundo principalmente de padres y maridos donde la inteligencia femenina no se ve con buenos ojos y donde Finea se encuentra más cerca del ideal masculino de la época que Nise. En esta situación, se entiende que la protagonista «ha elegido no crecer» (*Ibidem*: 52) como respuesta extrema a dicha sociedad donde eligió ser boba para escapar de ella.

Este hecho demuestra una inteligencia latente en Finea que el amor despertará, pero un amor entendido por Mayorga como reconocimiento del otro. Laurencio es el primer personaje que la trata como un ser inteligente y con respeto, y el aprendizaje que conlleva el amor no es solamente en torno a los conceptos y lecciones, sino, sobre todo, a una comprensión de sí misma y de su propia historia.

Con esta idea del infantilismo como respuesta «más o menos consciente, a un medio que, de hecho, empequeñece a la mujer, infantiliza, la embobece» (*idem*) es con la que partió Mayorga para crear su adaptación y su visión del resto de personajes. Para él Clara es una cómplice de Finea que la ayuda a crear su mundo, pero siguiéndole más la corriente que por ser tan infantil como ella. En cambio, Nise es el contrapunto que, ante la misma situación de opresión en el mundo masculino, opta por la asimilación y la igualdad en el conocimiento, demostrando que en cuanto a razón no hay quien la pueda superar. Liseo es el personaje más cambiado en la versión, según reconoce su autor, ya que, convertido en un nuevo rico, carece de educación y gana en tosquedad, por lo que por estas razones desdeña a Finea, pero se enamora de Nise. A su vez, refuerza el personaje de Turín, que se convierte en el apoyo sin el que Liseo no sería capaz de moverse.

Sobre el texto, el autor reconoce pequeñas intervenciones y reescrituras para acercar ideas, palabras y conceptos propios de la sociedad del Siglo de Oro, pero incomprensibles para el espectador contemporáneo. Otro de los cambios producidos, que resulta insustancial para la trama, es la combinación del maestro de leer y de danzar en un solo personaje que no provoca más que una modificación en la representación del texto.

Como conclusión, Mayorga (*ibidem*: 59) asegura que esta versión «no convierte a Lope en un feminista, pero se beneficia una perspectiva que no es independiente de la historia de la emancipación femenina». No intenta leer la obra de forma contemporánea a Lope sino aportar una lectura que el tiempo ha podido alumbrar sobre el texto mostrando a una Finea diferente a la del Siglo de Oro que, aunque no es contemporánea, permite ver a la mujer actual a través de ella. La transformación sufrida, además, revela asuntos del ámbito femenino como «la tentación de no crecer, la utilidad de parecer tonto, la difícil relación entre saber y felicidad...» que, sin alejarse del género de la comedia, son expuestos delante del espectador (*idem*).

Sobre la versión de Mayorga, es interesante el estudio que realizan Molanes y Candelas (2011) ya que analizan el trabajo del adaptador pormenorizadamente. En él se reconocen los tipos de intervenciones que realizó y lo comparan con la obra de Lope; en esencia, confirman las declaraciones que Mayorga realizó. Los investigadores también comparan el trabajo de Juan Mayorga con el que Lorca realizó en 1934 para aligerar el texto; no obstante, marcan la diferencia entre estas dos versiones al haberse producido en la de la CNTC un cambio en la concepción del carácter de Finea, mientras que el granadino, aseguran, se mantuvo más cercano al planteamiento lopesco

Para concluir este apartado queda decir que en las 92 funciones que de esta producción se realizaron entre enero y julio de 2002, asistieron 43.922 espectadores con un porcentaje total de ocupación del 87%, como se dice en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 17 (2002: 17).

9.6. Ediciones desde inicios del XX hasta la actualidad

La historia de las ediciones de la comedia en el siglo XX está marcada por la evolución natural de las tendencias desde el periodo anterior. El avance exponencial de la

alfabetización a lo largo de la nueva centuria, la profesionalización y perfilamiento de los estudios especializados, el acceso de nuevos públicos a la lectura y el desarrollo de nuevas tecnologías son las claves que permiten entender el alcance de *La dama boba* hasta la actualidad que, según la intencionalidad de los editores, a través de las múltiples materialidades terminan de componer gran parte del espectro de alcance y comprensión de la obra.

No es posible, debido a la gran cantidad de publicaciones existentes durante este periodo, hacer un análisis intensivo de cada una ellas, es por ello que el presente apartado solo tratará aquellas que se han considerado hitos en algún momento y que han tenido una trascendencia especial comprender la evolución de la obra en su dimensión cultural. Así mismo, tampoco se valorarán aquellas publicaciones que se han centrado en su investigación y análisis puesto que semejante labor historiográfica y de estudios hermenéuticos y metodológicos puede dar para otra investigación independiente y, por su volumen, distraerían del objetivo de reflejar la evolución diacrónica y cultural de *La dama boba*.

- *Suñer Casademunt, L. (1913). La niña boba o Buen maestro es amor. Barcelona: Ricardo Costa.*

La primera de las ediciones que encontramos en esta época tiene que ver con una revisión de la obra en la línea de las adaptaciones escénicas que, desde el siglo XIX y hasta décadas después, continuarán siendo dominantes. En 1913 se publica la edición de Luis Suñer Casademunt «refundida al teatro moderno» bajo el título *La niña boba o Buen maestro es amor*, impresa en 8º mayor y compuesta por 84 páginas. En cuanto a los datos de edición nos encontramos ante un libro producido por la Sociedad de Autores Españoles en Madrid, pero, como indica la portadilla interior, impreso en el establecimiento tipográfico de Félix Costa de Barcelona. Los ejemplares se vendieron en rama y en la parte trasera se indica que su precio de venta es de dos pesetas. En la página 84 se indica además un listado de obras teatrales englobadas bajo el título «Biblioteca Teatro Mundial» y señala la dirección de San Pablo, 21 en Barcelona, siendo la presente la número 64 de la colección.

A diferencia del resto de reescrituras, parece ser la primera que recupera los nombres originales de la obra, además rompe con el intento de unidad de tiempo y espacio que Dionisio Solís marcó al añadir un escenario más a la obra puesto que, mientras que el primer y el tercer acto suceden en una «sala en casa de Octavio» con «puerta al foro y laterales», del segundo se especifica que transcurre en «una sala que da a un jardín» con «puerta al foro que da a una galería y laterales». En cuanto al tiempo, vuelve a recuperarse la explicitación del paso de un mes entre cada acto. Los personajes mantienen la personalidad dada por Solís, pero en el caso de Inés se eliminan sus sentencias en latín. Podemos considerar esta versión como una «refundición de la refundición» dado que reordena el texto procedente de Dionisio Solís, pero sin volver a la fuente por completo, exceptuando las características mencionadas y algunos fragmentos recuperados, y manteniendo la personalidad que en el XIX se dio a estos.

La estructura del texto, a una columna y manteniendo la versificación, está dividida en escenas, recordando la numeración de Hartzenbusch y la indicación de personajes que intervienen en cada una, no obstante, añade algunas descripciones explícitas sobre el escenario, algunos movimientos y acotaciones escénicas de los personajes. Es relevante también el cierre que se da a la obra, pues, antes de indicar «FIN DE LA COMEDIA» como suelen hacer el resto de los impresos, utiliza «TELÓN», algo propio de los guiones escénicos. Por todo esto, da la impresión de que ha sido diseñado para la lectura de ocio o, especialmente, para su uso como guion de interpretación, lo que también sugiere el aviso de derechos que precede a la portadilla indicando que:

Esta obra es propiedad de su refundidor, y nadie podrá sin su permiso, reimprimirla ni representarla en España ni en los países con los cuales se hayan celebrado o se celebren en adelante tratados internacionales de propiedad literaria.

Y se añade que:

Los comisionados y representantes de la «Sociedad de Autores Españoles» son los encargados exclusivamente de conceder o negar el permiso de representación y del cobro de derechos de propiedad.

No obstante, pese a que algunos estudiosos han relacionado, como ya se ha visto previamente al tratar de las puestas en escena, esta publicación con puestas en escena de las

compañías de María Guerrero o Carmen Cobeña, no hay ninguna constancia de representación que hiciera uso del texto de Suñer Casademunt.

- Schevill, R. (1918). *The dramatic art of Lope de Vega, together with «La dama boba»*. Berkeley: University of California Press

En el ámbito de los estudios filológicos tenemos la primera publicación que supone un hito en el siglo XX, la primera edición crítica que tiene en cuenta el manuscrito autógrafo de Lope de Vega, publicado en 1918 por el estadounidense Rudolph Schevill. El título del estudio, publicado en Berkeley por la University of California Press, fue *The dramatic art of Lope de Vega, together with «La dama boba»* y dedicaba una primera parte a la investigación sobre el autor y su obra, para luego tratar la comedia y su edición.

Como se acaba de mencionar, esta edición supone el primer estudio crítico que tiene en cuenta el manuscrito autógrafo de Lope que, tal y como se dijo al analizarlo, ingresó en la BNE en 1884 junto al resto de la biblioteca privada del Duque de Osuna que fue adquirida por el estado español. Por esta razón, Schevill se convierte en la primera referencia de un estudio metodológico que analiza la obra desde sus orígenes. El propio autor establece una hipótesis de *stemma*, incluyendo el manuscrito de Remírez de Arellano que sitúa en una línea paralela a la de la tradición impresa. Para el investigador, tanto la versión de Remírez como el antígrafo del impreso de la *editio princeps*, que considera perdido o destruido pero supervisado por Lope, proceden de papeles de actores o de apuntadores.

Shevill tiene en cuenta a la hora de elaborar su edición los testimonios de la *editio princeps* de la *Novena parte*, la de Barcelona de 1618, la suelta de Teresa de Guzmán y de la imprenta zaragozana titulada como *La boba discreta* y las versiones de Hartzenbusch y Orellana. No obstante, los sitúa consecutivos en orden, cuando realmente la edición publicada por Rivadeneyra no procede de la suelta referida. Se añade también una aclaración sobre *La boba discreta* de José de Cañizares indicando que no tiene nada que ver con la de Lope.

Entre las páginas 129 y 140 incluye un listado de variantes de la *editio princeps* respecto al manuscrito y señala, a su vez, las diferencias que también incluye la edición barcelonesa marcándolas con una «B», seguido de la versificación de la obra y una aclaración sobre las canciones de la comedia que se pierden en el impreso. Respecto a los criterios de transcripción, el investigador los deja claros en la introducción (pp. 124-127) e intenta mantener las formas gráficas antiguas, aunque expande abreviaturas; también añade correcciones y aclaraciones, sobre todo de entrada y salida de personajes, entre corchetes. El texto se dispone en una columna, manteniendo la estructura del verso y, por primera vez, se numeran; algunos se encuentran marcados con asteriscos que indican la existencia de una anotación sobre el verso pertinente al final del libro, como resultado de la profunda labor investigadora del propio Schevill (pp. 251-338).

- Vega Carpio, L. (1919). Teatro. Madrid: Saturnino Calleja

Un año después la madrileña imprenta de Saturnino Calleja, conocida sobre todo por editar libros infantiles y juveniles, publicó en la segunda serie de la «Biblioteca Calleja», que estaba dedicada a obras de diversas categorías —Antologías, Novelas, Teatro y poesía, Críticos y ensayistas, Filósofos y místicos, Historia y biografía, Viajes y Literatura popular— para un público más formado, un tomo denominado *Teatro* bajo la autoría de Lope de Vega, aunque la intención era editar varios (*Cuba contemporánea*, [04-1921. 432](#)).

En el primero de ellos se incluyeron, como anuncia la prensa (*La Época*, [26-03-1921. 2](#)) tres obras muy conocidas por el público, «incluso populares», que eran *La Estrella de Sevilla*, *El castigo sin venganza* y *La dama boba*, y otra que consideraban menos famosa, *El Comendador de Ocaña*, con un prólogo de Alfonso Reyes. El tomo, en 8º menor, cuenta con 346 páginas y en el caso del texto de la comedia estudiada, se recoge la versión de Hartzenbusch entre las páginas 259 y 346. La disposición del texto se adapta a una página más pequeña haciéndose a doble columna, exceptuando los sonetos, las escenas XII, XIII y XVIII del segundo acto —nos referimos a las mismas según la numeración de Hartzenbusch, obviamente—, pero con las didascalias de personaje sobre cada una de sus intervenciones y no a la izquierda, de manera que se consigue una mayor descarga visual para el lector.

Cada acto se abre con los personajes que intervienen en él, aunque en el primero se omite el maestro de leer. Por lo demás, se mantiene la división en escenas numeradas por Harzenbusch, su forma de señalar los personajes que intervienen y las acotaciones. No obstante, por las características físicas del tomo se puede afirmar que se trata de un formato cómodo, destinado a la lectura y, debido a lo económico de los materiales y el amplio abanico de público al que se dirigía la editorial, al alcance de casi cualquier persona alfabetizada ya fuera mediante su adquisición o su préstamo a través de las bibliotecas públicas.

La editorial Calleja, con motivo del Tricentenario de la muerte de Lope, reimprimió el primer tomo que se hallaba agotado y añadió los dos siguientes bajo el título *Teatro y obras diversas*, completando así la colección que se tenía planteada ya desde hacía quince años.

- Vega Carpio, L. (1929). La dama boba. En J. García Soriano (ed.), Obras de Lope de Vega (nueva edición), IX (587-633). Madrid: Real Academia Española.

Desde la segunda década del siglo XX, tiene lugar la producción de una de las ediciones que hoy en día sigue valorando la crítica como un importante hito. La Real Academia Española decidió hacer una colección bajo la dirección de Emilio Cotarelo y Mori que se denominó *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, comenzando en 1916. En el tomo XI, publicado en 1929, se halla la edición de *La dama boba* que, al igual que Schevill tenía en cuenta el manuscrito, aunque la prensa, cerca de su lanzamiento, dijera erróneamente que hasta el momento «nadie había consultado» el manuscrito original (*La Libertad*, [19-10-1929. 1](#)). La edición de este volumen y, por tanto, de la obra fue realizada por Justo García Soriano que, aunque prioriza el autógrafo, «presenta una notable cantidad de malas lecturas y sobre todo graves errores de transcripción a veces incomprensibles», tal y como afirma Presotto (Vega Carpio, 2015).

Relacionado con esta edición se conserva un manuscrito que se conserva en la Biblioteca de la Real Academia Española, con la signatura Ms. 202. Según el catálogo de dicha institución (Crespo, 1991: 182), es un ejemplar en papel, sin encuadernar, de 135 folios

y unas dimensiones de 22 x 16 cm. En su descripción se indica, además, que es copia del manuscrito autógrafo, incluyendo también las aprobaciones y que, en el primer folio, escrita por otra mano, presenta una anotación que indica: «Amigo Don Justo. Esta no hay quien la entienda». No sabemos si «esta» se refiere a la comedia, a la escritura del autógrafo o la del propio manuscrito, pero pudiera ser que esta copia fuera, bien un borrador de la edición impresa, o bien una transcripción para su elaboración, lo que podría explicar los múltiples errores que Presotto menciona. Lamentablemente no se ha podido tener acceso al ejemplar para hacer un cotejo de ambas versiones y, de ese modo, validar alguna de estas hipótesis.

- Vega Carpio, L. (1935). La dama boba. En E. Juliá Martínez (ed.), Obras dramáticas escogidas, V (283-449). Madrid: Hernando.

En el año del Tricentenario de la muerte de Lope proliferaron, al igual que los espectáculos, las ediciones relacionadas con el Fénix. *La dama boba* vuelve a aparecer entre algunas publicaciones críticas como la de Eduardo Juliá Martínez, de 1935, en el tomo V de *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega*, de la colección «Biblioteca Clásica», editada en Madrid por la Casa Editorial Hernando y que Marco Presotto destaca por presentar «un aparato de variantes de la *Parte* y las características del autógrafo», calificándola positivamente respecto a las de su periodo a pesar de que estuviera elaborada sin notas de comentario y con criterios irregulares (Vega Carpio, 2015). Aun así, sigue la tradición académica de priorizar el original manuscrito del dramaturgo.

- Vega Carpio, L. (1935). La dama boba [facsimil]. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional.

Otra de las publicaciones destacadas de 1935 es la edición del primer facsímil del autógrafo de *La dama boba* publicada por el Patronato de la Biblioteca Nacional. Se realizó una tirada de 205 ejemplares, en 4º, con encuadernación de pergamino a la romana con

tejuelo y presentado intonso por quince pliegos de cuatro hojas.¹⁵⁰ Este tipo de ediciones tienen dos fines, el primero responde al alto coleccionismo y al prestigio de su posesión, el segundo tiene que ver con la especulación económica y las ganancias posibles por la venta de un ejemplar tan exclusivo y de calidad que aumenta su valor con el paso del tiempo. Ambas circunstancias tienen como objetivo solamente a un público muy reducido y con amplio nivel adquisitivo.

- Vega Carpio, L. (1945). *La dama boba*, Francisco Toslada (ed.). Zaragoza: Editorial Ebro

En los años cuarenta, ya en la época de posguerra, cuando el teatro del Siglo de Oro vuelve a institucionalizarse como emblema del nacionalismo español vinculado al Franquismo, las ediciones se comienzan a basar en el autógrafo de Lope, aunque manteniendo la partición en escenas propuesta por Hartzenbusch. En 1945 Francisco Tolsada realiza su primera edición de *La dama boba*, en 8º, que, como indica en su prólogo (p. 21), se sirve del facsímil que con motivo del Tricentenario de Lope publicó la Biblioteca Nacional y, aunque sigue este texto, lo divide en escenas numerándolas entre corchetes. Un dato curioso de este libro es que contiene alguna ilustración y entre ellas se halla la primera página de la edición de *La dama boba* de Orellana de 1866, publicada en Barcelona por Manero Bayarri, lo que hace pensar que esa fue la base para el formato de división de escena. Por último, queda decir que esta es la primera edición que, con texto original de Lope, iba dirigida al ámbito educativo; no solo indica esto el reducido tamaño «de bolsillo», sino que además incorpora al final una página específica titulada «TEMAS DE TRABAJO ESCOLAR» que incluye una serie de planteamientos relativos a la comedia y a la figura de Lope para el alumnado de educación secundaria, reglada por la todavía vigente Ley Moyano de 1857. Entre todos llama precisamente la atención el último punto:

Habiéndose representado *La Dama boba* infinidad de veces, aun en nuestro tiempo en versiones y adaptaciones defectuosas, un buen trabajo escolar para alumnos distinguidos sería el intentar una adaptación moderna con el máximo respecto al texto (p.143).

¹⁵⁰ Información extraída del ejemplar número 10, disponible para su venta en el portal especializado en libros de coleccionista *unilibera.com*. <https://www.unilibera.com/ficha/la-dama-boba-reproduccion-del-manuscrito-autografo-de-la-dama-boba_70398661/> (Consultado el 29-09-2021).

A través de estas palabras podemos vislumbrar varias circunstancias muy relevantes; por un lado, se están produciendo todavía obras con textos refundidos, como el de la compañía de Pepe Romeu con María Guerrero López, que disgustan al editor; además, se observa un interés por transmitir el respeto por el texto al alumnado, de forma que gracias a la educación puedan sensibilizarse con las obras del Siglo de Oro; por último, se invita a los estudiantes a acercarse a la realidad de su época un texto del siglo XVII, creando un nexo entre los dos periodos. Si antes podíamos hablar de la canonización de la obra en el ámbito escénico conforme va obteniendo mayor éxito, esto implica la primera prueba de su canonización en un ámbito académico, al considerarla material de estudio adecuado para la formación de alumnos de Enseñanza Media.

- (1946), *La dama boba*, en *Obras completas. I. Federico Carlos Sainz de Robles* (ed.). Madrid: Aguilar, pp.1099-1136.

Durante esta década debemos mencionar también la edición de los tres tomos de *Obras completas* de Lope de Vega de Federico Carlos Sainz de Robles, publicado por la editorial madrileña Aguilar en 1946, el mismo año de la primera edición de la obra de Alonso Zamora Vicente para Espasa-Calpe. La edición de *La dama boba* de Sainz de Robles se halla en el primer volumen de la colección de Aguilar cuyos tomos, encuadernados en piel, contenían grabada en dorado la firma autógrafa de Lope. El texto de *La dama boba* se encuentra entre las páginas 1099 y 1136; corresponde a una lectura del manuscrito autógrafo, aunque con división de escenas al modo de la tradición de Hartzbusch. Entre los datos destacables del tomo que contiene la obra, debemos mencionar el clarificador preámbulo titulado *Los ideales de España, ideales de Lope* (pp. 241-156) donde se puede observar la tendencia nacionalista en gran parte de los estudios vinculados al teatro del Siglo de Oro que durante el régimen franquista se dieron y que tienen sus raíces, como ya hemos visto, en la creación de los símbolos nacionales durante el siglo XIX.

Desde entonces hasta la actualidad han sido publicadas distintas ediciones de diversa índole, académicas o divulgativas, que son herederas de la nueva visión de la obra y que contribuyen a su legado cultural y erudito. Por su cantidad no pueden ser analizados con profundidad, por esa razón remitimos al estudio de Marta Edith Villarino (2017) que

recorre la historia de las ediciones críticas de *La dama boba* desde la edición de Alonso Zamora Vicente, con texto procedente del autógrafo de Lope y partición escénica de Harzenbusch, hasta la digital de Marco Presotto. Adicionalmente, se ha optado por incluir una tabla que recoja las primeras ediciones impresas de la comedia halladas en Palau i Dulcet (1973), la base de datos ARTELOPE y el catálogo de la BNE y se invita a los investigadores a retomar este análisis referente a las ediciones contemporáneas.

Editor	Año	Editorial	Colección/Serie
Justo García Soriano	1929	Madrid: RAE	Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). XI.
Eduardo Juliá Martínez	1935	Madrid: Hernando	Obras dramáticas escogidas. V. Biblioteca Clásica. 270.
	1944	Madrid: Aguilar	Colección «Crisol». 32.
Francisco Tolsada	1945	Zaragoza: Ebro	Biblioteca Clásica Ebro. 61. Serie Teatro. 22.
Federico Carlos Sainz de Robles	1946	Madrid: Aguilar	Obras escogidas. I.
Alonso Zamora Vicente ¹⁵¹	1946	Madrid: Espasa-Calpe	
Isidoro Montiel	1948	Madrid: Castilla	Biblioteca Clásica Castilla. 5.
Guillermo de la Torre	1951	Barcelona: Éxito	Teatro. Clásicos Jackson. XIII.
Guillermo Díaz-Plaja	1961	Barcelona: La Espiga; Buenos Aires: Cior-dia	<i>El caballero de Olmedo</i> , seguido de una antología lírica y dramática. Colección «Clásicos de siempre». 6.
	1966	Barcelona: M. & S.	Colección «Eterna». 7.
Francisco Aguilar Piñal	1967	Madrid: Magisterio Español	Novelas y cuentos. Sección Literatura. 18.

¹⁵¹ En 1963 se hizo del texto de Zamora Vicente una nueva reedición junto a *El comendador de Ocaña*, formando parte de la colección Clásicos Castellanos.

Armando Isasi Angulo	1970	Barcelona: Bruguera	Teatro de Lope de Vega. Libro Clásico. 74.
	1970	Madrid: Libra	Colección «Púrpura». 6.
Armando Isasi Angulo	1972	Barcelona: Bruguera	Teatro Selecto.
Ramón Esquer Torres	1972	Bilbao: Moretón	Selección de obras de Lope de Vega. Biblioteca de Divulgación Cultural. 320. Serie Mil Joyas de la Literatura. 2.
Diego Marín	1976	Madrid: Cátedra	Letras Hispánicas. 50.
Santiago Pérez Minocci	1981	Madrid: Fraile	Clásicos Fraile. 17.
	1981	Barcelona: Castell y Moretón	Clásicos.
Rosa Navarro Durán	1989	Barcelona: Planeta	Clásicos universales Planeta. 164.
Ramón Esquer Torres	1992	Madrid: Promoción y Ediciones	Selección de obras. Grandes genios de la literatura universal. 9.
Xabier Manrique de Vedia	1992	Barcelona: Edicomunicación	Cultura. 22. Teatro.
Rosa Navarro Durán	1994	Barcelona: RBA	Historia de la literatura. 6.
Guillermo de la Torre	2001	Barcelona: Océano	Clásicos universales.
José María Díez Borque	2001	Madrid: Castalia	Biblioteca clásica Castalia. 25.
Juan López Santaella	2001	Granada: La Vela	Colección clásicos.
Rosa Navarro Durán	2001	Barcelona: Hermes	Biblioteca Hermes. Clásicos castellanos. 32.
Felipe B. Pedraza Jiménez	2002	Madrid: Biblioteca Nueva	Colección ;Arriba el telón!. 14.

Juan Mayorga* ¹⁵²	2002	Madrid: CNTC	Colección Textos de Teatro Clásico. 31.
	2004	Madrid: Grupo Zeta	
	2006	Dueñas (Palencia): Simancas	
Marco Presotto	2007	Lleida: Milenio	Comedias de Lope de Vega. Parte IX.
Félix Esteso Moya	2010	Torrent (Valencia): Sansy	El jardín de los clásicos. 1.
Alonso Zamora Vicente	2010	Barcelona: Planeta DeAgostini	
Rosa Navarro Durán	2012	Barcelona: Edebé	Clásicos Edebé.
Donald McGrady	2014	Newark Delaware: Juan de la Cuesta	Juan de la Cuesta Hispanic monographs. Series Ediciones Críticas. 75.
Alfredo Sanzol*	2018	Madrid: CNTC	3 jóvenes y clásicos 3.
Ismael López Marín	2019	Barcelona: Penguin Clásicos	
Esther Pérez Arribas*	2019	Valladolid: Universidad de Valladolid	Clásicos en pie (izquierdo): teatro para la infancia.
Agustín Sánchez Aguilar	2020	Madrid: Fundación José Antonio de Castro	

Cabe destacar el aumento paulatino de ediciones y reediciones, especialmente, a partir del año 1970, momento en el que entró en vigor la Ley General de Educación¹⁵³ que, con varias modificaciones, estuvo vigente durante el periodo de transición democrática y hasta 1990. En el artículo 24 del capítulo segundo, que trata sobre las materias comunes del plan de estudios en Bachillerato,¹⁵⁴ se regula primero el área de Lenguaje, que incluye

¹⁵² Se marcan con asterisco aquellas ediciones que son versiones para producciones teatrales y que no siguen criterios ecdóticos.

¹⁵³ Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. BOE. <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-852>> (Consultado el 18/12/2021).

¹⁵⁴ Comprendía a los alumnos entre 14 y 16 años.

los estudios de Lengua y Literatura españolas, y que no será modificada durante toda la vigencia de esta legislación.

A partir de 1990 entra en vigor la Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE)¹⁵⁵ que introduce explícitamente la literatura española y de lenguas cooficiales en los estudios primarios (art. 14), en los secundarios (art. 20) y en bachillerato (arts. 26 y 27). A partir de entonces se puede observar otro incremento en las publicaciones que puede ser debido a esta tendencia general, a pesar de que *La dama boba* no ha estado incluida en los planes de estudio y lectura del bachillerato como sí lo estaban otras del propio Lope.

Para concluir, se advierte que la llegada del nuevo milenio produce un nuevo aumento en el número de ediciones, que no pueden relacionarse directamente con cambios en la legislación, por lo que debe achacarse al progreso de las investigaciones en el ámbito de la crítica que tiene como resultado que la obra vuelva a estar en el foco de los estudios a partir del año 2001. Habría que indagar más las causas de este incremento de las ediciones, pero por plantear algunas explicaciones que merecería la pena estudiar habría que prestar atención a: la influencia en el coleccionismo «popular» con el cambio de siglo y milenio, que, a su vez, entronca con la necesidad de reunir y sistematizar el bagaje literario mediante la publicación de colecciones; la necesidad de actualizar el texto en una época de cambios constantes debido a la expansión de las TIC o, incluso, la voluntad de los estudiosos de ofrecer su propia versión o lectura de ciertas obras.

9.7. La tradición textual dama boba en la era digital

Deben mencionarse igualmente aquellas ediciones que han llevado a *La dama boba* a una nueva materialidad, la digital, que nuevamente modifica la experiencia de acercamiento al texto y la forma de leerlo al hacer uso de pantallas y de nuevos espacios de lectura o estudio. También deben tenerse en cuenta, por tanto, los referentes de estas ediciones para

¹⁵⁵ Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. BOE. <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1990-24172>> (Consultado el 18/12/2021).

poder entender así la entidad de los nuevos formatos que ya fueron analizados en el capítulo 2, relativo a las Humanidades Digitales, al cual remitimos para su consulta.

La tradición digital de la obra comienza como una forma de adaptación del texto impreso, una forma de replicarlo. La base de datos TESO, como ya se mencionó en el apartado 3.1 de esta tesis (pp. 72-73), fue publicada en 1997 en formato CD-ROM por la editorial Chadwyck-Healey bajo la dirección de Carmen Simón Palmer con más de 800 obras teatrales con transcripción paleográfica estricta, principalmente, de sus *editiones principes*. En el caso de *La dama boba* responde, efectivamente, a la edición madrileña de 1617 de la *Parte novena* de comedias de Lope, aunque no incluye ninguna mención a anotación o incluso al editor digital. En la versión más actual de la base de datos, alojada en [ProQuest](#),¹⁵⁶ se añaden los metadatos que indican, además de los datos pertinentes a la publicación original, las páginas que ocupa en la parte de comedias. El formato no dista del impreso y apenas se ha enriquecido de ninguna manera, exceptuando un atajo al final que remite a los personajes y el cómputo total de palabras en el texto, 14.275. Aun así, las ventajas de esta edición frente al texto impreso es la posibilidad de realizar búsquedas en el interior del corpus o de la comedia y de copiar directamente fragmentos de texto para poder replicarlos posteriormente en un editor de textos. La interfaz nueva de ProQuest permite, además, descargar la obra en formato PDF, XLS, RTF o TXT, guardarla en la nube o exportar la cita, favoreciendo las tareas de investigación.

La segunda edición digital de la obra vino de la mano de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en el año 2000.¹⁵⁷ En este caso, la labor que se realizó fue la de adaptar, a través del lenguaje HTML, el texto dramático de la edición de Alonso Zamora Vicente que había sido publicada en 1946 por Espasa-Calpe, pero sin añadir incluir las notas del original. En su presentación digital, cada acto se presenta en una página distinta con numeración de versos propia, no obstante, al comienzo de la obra, antes incluso de la presentación de personajes, se incluye entre corchetes un enlace a la separata «Para el entendimiento de *La dama boba*» de Zamora Vicente (1965) que también se encuentra adaptado al mismo formato en la BVMC. Este formato permite su lectura desde cualquier dispositivo electrónico haciendo uso de muy pocos recursos del sistema, con lo que su

¹⁵⁶ Edición disponible en: <<https://www.proquest.com/books/comedia-famosa-dela-dama-boba/docview/2371631701/se-2?accountid=14777>> (Consultado el 29-09-2021).

¹⁵⁷ <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639p5>> (Consultado el 27-09-2021).

accesibilidad es total si se cuenta con uno de ellos. Además, permite realizar una búsqueda de concordancias dentro del propio texto, desde la página de registro de la obra, muy útil para el estudio de la obra. Para la adaptación del registro de esta edición a la web semántica la BVMC también se han incluido metadatos exportables en formatos RDF, JSON y BibTex.

Tomando como base este texto de la BVMC, el grupo de investigación ARTELOPE de la Universitat de València amplía su biblioteca digital que complementa la base de datos homónima; la fecha de esta edición de *La dama boba* es de 2015.¹⁵⁸ La tarea llevada a cabo aquí, realizada por Eva Soler Sasera, ha sido la de marcación XML-TEI diseñada de tal forma que incluye tanto las acotaciones, como los apartes, los versos partidos e, incluso, la métrica. Este formato enriquecido permite señalar esos valores que son destacados en el texto, visualizado en HTML, en este caso, en una sola página continua y no en tres, como en su predecesora, la de la BVMC. Además pueden consultarse las estadísticas que indican: la cantidad de escenas que hay por acto (19, 24, 28), el total de los versos existentes (1062, 972, 1152), la cantidad de los que se encuentran partidos (342 en total), los fragmentos en prosa (1 en el segundo acto), el número de acotaciones (132), la cuantía de versos en aparte (103) o de etiquetas de señalización de aparte (39), el número de intervenciones de cada personaje e información detallada y cuantificable de la métrica del texto. Aunque en esencia el texto es el mismo que el de Zamora Vicente, el complejo etiquetado empleado que permite un análisis computacional rápido del mismo, lo convierte en una edición nueva con un formato enriquecido. El texto es accesible también como una sección del registro en la base de datos de Artelope, titulada como «Visualización de ediciones digitales», lo que permite realizar búsquedas de cadenas de texto simultáneamente sobre el corpus de todos los textos incluidos en la Biblioteca Digital ARTELOPE, además del de *La dama boba*.

Las dos siguientes ediciones digitales son descendientes textuales del proyecto editorial del grupo Prolope, fundado en el seno de la Universitat Autònoma de Barcelona en 1989 por Alberto Blecua, que nació con el objetivo de elaborar la edición crítica del teatro completo de Lope de Vega estructurada según las *Partes de comedias* que fueron publicadas en el XVII, pero con toda la aplicación metodológica y rigurosa que caracteriza el

¹⁵⁸ <https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0575_LaDamaBoba.php> (Consultado el 02-01-2022).

trabajo de este grupo que le han valido para obtener el reconocimiento de la comunidad académica. La edición de la *Parte IX*, que, como ya es sabido, incluye la de *La dama boba*, fue publicada en 2007, coordinada por Marco Presotto, quien se encargó, a su vez, de editar la comedia, tomando como texto base el manuscrito original autógrafo.

Una de las ediciones es heredera en su formato de las de ARTELOPE y se encuentra disponible en el portal del proyecto TC/12 como parte del referenciado «Canon 60».¹⁵⁹ Esta versión del texto, a cargo también del profesor Presotto y basada en la *Parte IX*, es adaptada a la marcación XML-TEI similar a la de la Biblioteca Digital ARTELOPE aunque más reducida en sus descripciones de las que solo se tienen en cuenta las acotaciones y los versos partidos, de forma que son las únicas estadísticas consultables junto a la cantidad de personajes que intervienen, mientras que la visualización en HTML es similar a la edición precedente.

Por su parte, la segunda es el resultado de un proyecto editorial crítico digital dirigido por el propio Marco Presotto, cofinanciado por la Università de Bologna y Prolope y publicado también en 2015. El resultado es una verdadera edición crítica que adquiere una nueva dimensión al desarrollarse en el ámbito digital. Al entrar al portal aparece en su página inicial la información principal de la edición, a la izquierda se hallan las secciones: Inicio, El proyecto, Estudio, Edición y archivo, Búsqueda Avanzada y Bibliografía.

En la sección «Estudio» se presenta en toda su profundidad la investigación en torno a la obra, su tradición textual, los criterios de edición y la posibilidad de descarga en formato PDF, en un formato cercano al impreso, del texto crítico con aparato de variantes y notas, además de otro documento que contiene un apéndice lingüístico. Sin embargo, una de las ventajas que ofrece esta web sobre las anteriores es el apartado de «Edición y archivo» que incluye los facsímiles digitales del autógrafo de Lope, el apógrafo de Remírez de Arellano y la *editio princeps*, con su correspondiente transcripción modernizada. Además, en el caso del autógrafo, se ha reflejado el proceso de composición del manuscrito, señalando los *pentimenti*, y en algunos puntos se muestra incluso una pequeña animación que recrea el proceso de creación y corrección.

¹⁵⁹ <https://tc12.uv.es/canon60/C6045_LaDamaBoba.php> (Consultada el 02-01-2022).

Todas las transcripciones están dispuestas página a página, tal y como aparecen en sus respectivos facsímiles, aunque en el caso de la edición transcrita del impreso de 1617 se han detectado varias lecturas erróneas que responden al autógrafo original y que deberían ser corregidas. También es posible consultar la edición crítica con un formato que responde al del autógrafo. La visualización de la web permite exponer de manera sinóptica hasta tres ejemplares, pudiendo alternar entre todos ellos y sus transcripciones.

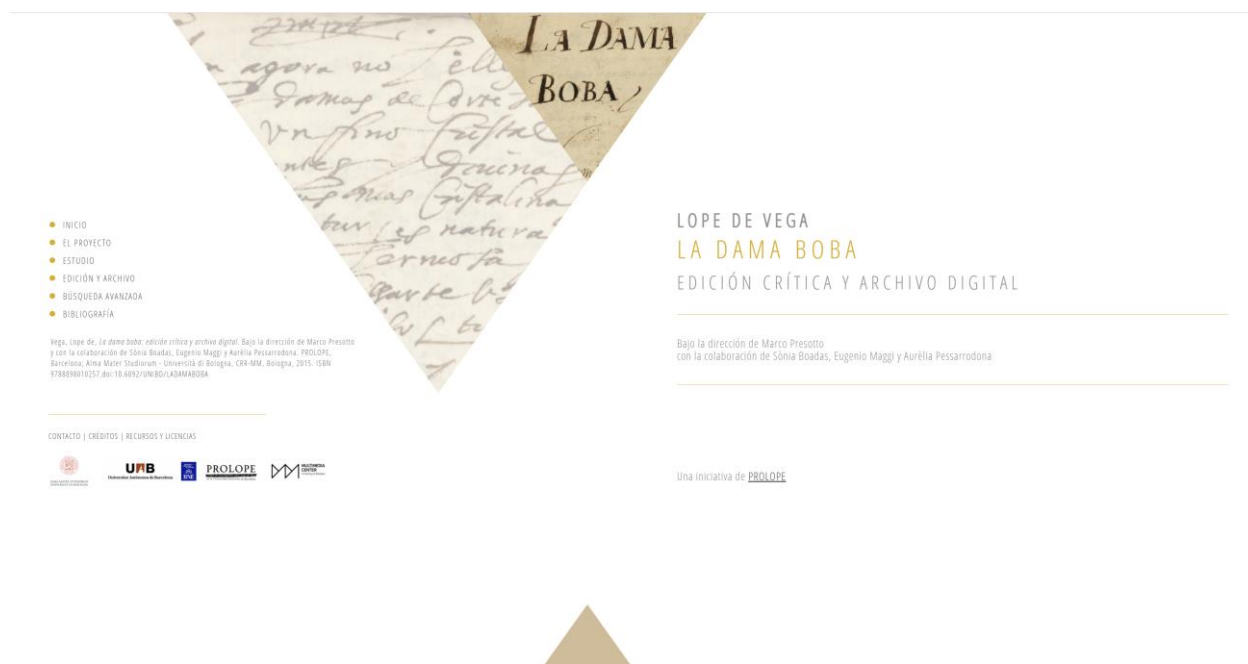


Ilustración 22. Página de inicio del sitio web de la edición crítica digital dirigida por Marco Presotto.

El marcaje del texto se ha realizado también en XML-TEI, pero en este caso ha habido una preocupación por cómo la visualización puede favorecer la información del usuario. Por supuesto, frente al resto de ediciones digitales, solo en esta se han codificado las variantes textuales y se ofrece un aparato crítico en formato digital —además de otro, para comodidad del lector/usuario, que lo quiera ver de un solo golpe de vista, en PDF— Adicionalmente, la gran cantidad de datos dispuestos *in situ* en el texto como resultado del profundo estudio de la obra, permiten considerarla una edición crítica frente a todas las anteriores versiones digitales que busca la explotación del medio para ofrecer unos recursos y una forma de enfrentarse a los documentos que el medio impreso no permite.

No obstante, en la sección «Desarrollos futuros del proyecto» reconocen algunas posibilidades de mejora en las que se podría seguir trabajando para optimizar los recursos y las potencialidades que el entorno ofrece. El primero de ellos es la alineación de los textos,

vinculados directamente a sus respectivas imágenes, puesto que ahora se hallan en documentos independientes sin nexos que los enlacen; a la vez se deberían establecer vínculos entre todos los textos, de forma que señalando un verso se pueda consultar automáticamente el mismo en todos los testimonios ofrecidos. Además, podría ampliarse con una mayor cantidad de testimonios que permitan ayudar a reconstruir la transmisión textual de la obra y entender cómo se ha desarrollado su evolución.

Lamentablemente, en la actualidad este proyecto, que ha sido en gran parte inspiración para la presente tesis doctoral, no goza de continuidad, además del hecho de que otro de los beneficios que tiene el entorno digital, que es la actualización constante, no puede ser llevada a cabo por el momento. De esta forma, queda como un producto fijo pero que no permite añadir nuevos descubrimientos o desarrollos a los que ya existen.

Aun así, nos encontramos ante la culminación de la transmisión textual de *La dama boba* que nuevamente vuelve a adaptarse para responder a las demandas, necesidades e inquietudes de un público acostumbrado a tratar con los entornos digitales y que, en un futuro no muy lejano, pudiera favorecer la aparición de nuevas ediciones más ambiciosas, que mezclen tecnologías y metodologías de estudio para ofrecer enfoques distintos que ayuden al enriquecimiento, al conocimiento y a la difusión de la obra.

9.8. Las versiones líricas de *La dama boba*

Las décadas de 1930 y 1940 supusieron un nuevo episodio para la concepción cultural de *La dama boba* y es que su fama y reconocimiento era tal que varios autores líricos pretendieron adaptar la obra a sus respectivos géneros buscando complacer a sus públicos y utilizar su título para atraer a curiosos e interesados en el teatro del Siglo de Oro.

9.8.1. Una zarzuela frustrada de *La dama boba*

La primera referencia intento de llevarlo a cabo se halla en la prensa de 1933 cuando se anuncia que el compositor zaragozano Pablo Luna se encontraba trabajando y ya tenía las partituras para una adaptación en zarzuela de *La dama boba*, especificando que esta, junto

a otras obras preparadas, las reservaba para cuando pasara entre el público el fervor por el género de la revista y retornara al género lírico (*Luz*, [10-07-1933. 6](#); *La Voz*, [11-07-1933. 3](#)).

Como indica Emilio Casares (1999: 166), es desde la década de los veinte cuando se produce, «a contracorriente de los grandes movimientos musicales y españoles protagonizados por la Generación del 27», un resurgimiento del género de la zarzuela sentimentalista con inspiración en la zarzuela grande, de en torno a tres actos, frente a la del género chico, que consta de uno. Precisamente, Pablo Luna es considerado un revitalizador del primer formato. Paralelamente, Montijano Ruíz (2011) ofrece un recorrido por la historia del género ínfimo y la Revista en la que destaca la importancia de este en el primer tercio del siglo XX asegurando que «el género chico y la zarzuela conviven con la Revista en un forcejeo en el que esta acabará triunfando plenamente, dejando un pequeño espacio a los otros géneros» (p. 452). Es precisamente a partir de 1931, con la proclamación de la II República, cuando la actriz Celia Gámez se encumbraría con el éxito de *Las Leandras*, convirtiéndose en la actriz mejor pagada de la época y la obra en el paradigma del género, lo que ayudó a la mayor difusión de este hasta el estallido de la Guerra Civil.

Debe entenderse la consideración social de los tipos de espectáculos, expuesta por Salaün (2001: 139), en la que el género ínfimo y los cabarés recuperan a los grupos de espectadores marginados por otros espectáculos y se van más allá de las capitales y las urbes. Andrés Amorós (1999: 135) se atreve, con cierta cautela, a englobar el segundo tipo de espectáculos bajo el concepto de teatro «popular».

Todo parece indicar que, en este contexto, la obra no se estrenó y, lamentablemente, no se ha hallado más información que indique si se llegó a concluir la obra de Luna; además, queda por averiguar quién o quiénes pudieron ser los libretistas que pusieron letra a la música del compositor. No obstante, existen unos libretos en la Fundación Juan March pertenecientes a una refundición lírica bajo el título *La niña boba*, basada en la comedia del Fénix y datados en torno a 1940 que podrían ser la respuesta a la última incógnita.

La Fundación Juan March cuenta con los fondos de la familia de escritores y compositores Fernández-Shaw y es en la biblioteca de la institución donde se conservan los libretos referidos, que están inéditos en el momento de redacción del presente estudio. El primero

de ellos es un mecanoscrito del primer acto de los tres que contiene esta adaptación lírica de *La niña boba*, está paginado y presenta correcciones manuales en la primera página. Según el catálogo, este ejemplar de 22 páginas, con la signatura [RFS-186](#), pertenece al archivo de Rafael Fernández-Shaw y se le atribuye la autoría, no obstante, también se encuentran dos manuscritos en los fondos del archivo de Guillermo Fernández-Shaw, hermano del primero, bajo las signaturas GFS-158, que se halla sin digitalizar, y [GFS-158-G](#). De estos manuscritos, escritos a lápiz, pero paginados, solo hemos podido consultar el último, compuesto por 43 páginas, que corresponde al segundo acto.

Al comparar las notas de escritura *ad vivum* del RFS-186 con la del GFS-185-G parecen corresponder a la misma mano, que tras un cotejo en los fondos de ambos libretistas parece pertenecer a Guillermo Fernández-Shaw; en cambio, son tan escasas las anotaciones de RFS-186 y tan parecidas las escrituras de los hermanos que no es posible asegurarlo con certeza. Pudiera ser que en algún momento se mezclaran los documentos de uno y otro, o que, incluso, ambos trabajaran en el libreto,¹⁶⁰ pero los dos documentos parecen ser partes de la misma obra. Lo que sí es seguro es que Guillermo Fernández-Shaw y Pablo Luna llegaron a trabajar juntos en la elaboración de zarzuelas como, por ejemplo, *La moza vieja* (1931), *El pregón riojano* (1935) o *Mimi Pinson* (1944); al ser 1933 la fecha en la que el compositor zaragozano trabajaba en las partituras no es de extrañar que estos libretos formen parte de esta zarzuela inédita que jamás llegó a estrenarse.

En el ejemplar mecanoscrito se encuentra el listado de personajes que incluye, en algunos casos, el rango vocal de los intérpretes que participan en la obra y una breve descripción que se indica de la siguiente manera:

Finea	Tiple ligera. Hija de Octavio.
Nise	Soprano. Hija de Octavio.
Celia	Característica. Antigua ama de cría de ambas hermanas.
Clara	Tiple cómica. Crada especial de Finea.

¹⁶⁰ Desde la propia Biblioteca se ha informado de la colaboración en varias ocasiones entre los dos hermanos, por lo que esta es una explicación factible para la existencia de dos partes del libreto en los fondos de ambos.

Laurencio ¹⁶¹	Tenor. Pretendiente de Nise.
Liseo	Barítono. Prometido de Finea.
Octavio	Bajo. Padre de Finea y Nise.
Rufino	Tenor cómico. Maestro de Finea.
Turín	Actor cómico. Criado de Liseo.
Eduardo	Actor. Amigo de Nise.
Feniso	Actor. Amigo de Nise.

El reparto ya permite vislumbrar parte de los cambios sufridos en la obra de Lope para esta adaptación. El texto se basa, indudablemente, en algún testimonio que tiene en cuenta el autógrafo de Lope: por un lado, aparece el maestro de lectura con su nombre, Rufino, que no aparece en la tradición que sigue la *editio princeps*; por otro lado, la escena comienza con una adaptación de la conversación inicial entre Octavio y Miseno donde se explicita la herencia de Finea y que se omite en dicha edición. En esta versión, el papel de Miseno se funde con el de Clara, convirtiéndose en un personaje de más avanzada edad con la excusa de ser el ama de llaves y que funciona bien como personaje de apoyo tanto para Nise como para Octavio. Desaparece el personaje del lacayo Pedro, quizá por pragmatismo o por darle más relevancia a la precaria situación económica de Laurencio. Por último, el personaje de Duardo, nuevamente pasa a llamarse Eduardo.

El texto posee múltiples acotaciones escénicas y se alterna entre lo recitado y lo cantado. En las partes recitadas, aunque se basa en Lope, actualiza los requiebros del lenguaje para adaptarlo a uno más actual, por tanto, nos hallamos ante un paradigma de refundición lírica.

9.8.2. *La ópera de Wolf-Ferrari*

¹⁶¹ Aunque el reparto del texto indica «Prudencio», durante el desarrollo de la obra se le llama Laurencio, así que debe ser una errata o una intención inicial de cambiar su nombre.

La segunda de las obras líricas a las que se adaptó el texto de *La dama boba* corresponde al género, consumido entonces por las élites sociales, de la ópera, con música compuesta por Ermanno Wolf-Ferrari, de ascendencia veneciana y bávara, y libreto de Mario Ghisalberti. El estreno tuvo lugar en el selecto teatro La Scala de Milán el 1 de febrero de 1939 y, posteriormente, se llevó también a Alemania celebrándose el 18 de junio de 1939 en el Stadttheater de Maguncia bajo el título *Das dumme Mädchen*.

Esta adaptación no puede ser entendida desgajada de su contexto histórico y es por ello por lo que debemos enlazarlo con las representaciones teatrales de la obra en los escenarios de las potencias aliadas del Franquismo durante la Guerra Civil y II Guerra Mundial y remitir al correspondiente apartado —véase 9.4—. Debe recordarse que mientras en los diarios españoles se hablaba de la producción de *La niña boba* de Anton Giulio Bragaglia de 1937, protagonizada por Pilarín Muñoz, estos también anunciaban que al año siguiente aparecería la obra «con el carácter de nueva ópera del reputado compositor Wolf Ferrari» (*El Adelanto*, [31-12-1937. 2](#); *Heraldo de Zamora*, [31-12-1937. 4](#)). Por tanto, no es casualidad que esta obra se inserte en la corriente de intercambio cultural que durante ese periodo se dio entre los estados del Eje, resolviéndose en la creación de este producto cultural ítalo-germano de temática española.

En la actualidad se conservan dos autógrafos de las partituras de Wolf-Ferrari de esta obra en la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, ambas fechadas en 1938. La primera de ellas, bajo la signatura MUSICA MS PART. [04475](#), está compuesta por 645 páginas de 38 x 27 cm., con errores de paginación en el último acto; la segunda, con signatura MUSICA MS PART. [04476](#) es una reducción para piano que incluye doble texto del libreto en las partes cantadas, en italiano y alemán, y correcciones realizadas en distintos colores. En el Archivio Storico Ricordi, cuyos fondos se custodian en la mencionada biblioteca, también pueden hallarse imágenes digitales de estos documentos bajo las signaturas [PART04475](#) y [PART04476](#), además de un impreso de la versión para piano, en alemán, con notas manuscritas del compositor, [PART01634](#). Finalmente, gracias al investigador Andrea Baldissera (2019: 258), podemos saber que existe un libreto mecanoscrito de Ghisalberti en el archivo, con la signatura LIBR00955, compuesto por 64 folios de 28,5 x 22 cm., que incluye anotaciones manuscritas del libretista y de Wolf-Ferrari. Por sus características y correcciones, tanto las partituras como el libreto mencionados por el investigador, parecen haber sido los borradores previos a su impresión.

La editorial milanesa Casa Ricordi se encargó de la publicación de la edición impresa de la obra, que salió disponible tanto en italiano como en alemán. En 1938, fue publicada, en 4º, *La Dama boba. (La ragazza sciocca.) Commedia lirica in tre atti di Mario Ghisalberty (dalla commedia di Lope de Vega). Riduzione dell'autore per canto e pianoforte*, en un volumen de 256 páginas.¹⁶² Paralelamente, en 8º, compuesto por 91 páginas, se editó el libreto de la obra bajo el título *La dama boba: commedia lirica in tre atti*,¹⁶³ mientras que al año siguiente, con el mismo tamaño y la misma extensión, se editó la versión alemana titulada *Das dumme Mädchen: lyrische Komödie in 3 Aufzügen*,¹⁶⁴ donde el texto de Ghisalberty fue traducido por el propio Wolf-Ferrari y por Franz Rau. La aventura editorial finaliza con la impresión de una partitura en 1940 titulada como *La dama boba: Sinfonia*, en 4º, que cuenta con 38 páginas.¹⁶⁵

Según Andrea Baldissera (2019), que ha realizado un valiosísimo análisis de la ópera, esta obra se adapta a las modalidades y necesidades de un espectáculo multiforme, pero alejada de los intereses de la investigación filológica. Tampoco despertó interés entre la crítica musicológica, incluida la del momento, pese a su cuidada composición, por lo que no volvió a representarse más allá de los primeros años, siendo un contrapunto del éxito de las óperas de estilo veneciano.

Como afirma el autor, *La dama boba* se inserta en el trabajo del compositor basado en la influencia renovadora del teatro de máscaras *dell'arte*, especialmente goldoniana, de principios del siglo XX y que generalmente prioriza la intención lúdica y de farsa en detrimento de la social, quedando reducidas las obras a una dinámica de contrastes entre personajes de distinta generación y sexo y donde se prima la hilaridad y el divertimento. No obstante, esto se equilibra con el aspecto musical característico de la ópera veneciana que busca una reinterpretación de la música tradicional clásica, con rechazo del énfasis

¹⁶² Según el catálogo de la British Library ([G.1103.t](#)), aunque según la Harvard Library con el mismo título parece haber un ejemplar de 431 páginas con distintas paginaciones, probablemente por la división en actos, en gran folio ([Mus 868.2.625 PF](#)), lo que podría indicar una edición aún mayor.

¹⁶³ Disponible la consulta de un ejemplar digitalizado en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004440278> (Consultado el 02-01-2022).

¹⁶⁴ Disponible la consulta de un ejemplar digitalizado en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004440375> (Consultado el 02-01-2022).

¹⁶⁵ Datos extraídos del catálogo de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze ([BN 1941 116M](#)).

romántico en favor de una línea más rococó y de orquestación más discreta que no pretende restar protagonismo a la poética.

Aun así, Baldissera indica que, pese a que las reseñas o críticas contemporáneas a la ópera de *La dama boba* apenas se ofrecen en prensa y son poco incisivas en su aspecto musicológico, resultan útiles para entender la lectura de un texto que resulta «exótico» geográfica y culturalmente para la Italia del momento —se ha de recordar que coincide con el periodo final de la guerra civil española y previo al de la II Guerra Mundial—. El investigador destaca incluso que parece que no convenció el deseo de expresarse lúdicamente ante una audiencia nostálgica de un refinamiento aristocrático y cuyo estilo ya no gustaba.

En el tratamiento del texto que hace Ghisalberti en colaboración con Wolf-Ferrari, se realiza una traducción literal al italiano con varias expurgaciones, de fragmentos o escenas completas, necesarias para convertir el teatro declamado en un formato musical que además sea acorde con la época, como las disquisiciones barrocas de algunos monólogos. Estos arreglos además se complementan con intervenciones propias y reescrituras dirigidas a arreglar los recortes, los inicios o finales de escena, o a reorientar las partes preservadas.¹⁶⁶

Algunos de los cambios pueden observarse ya en la distribución de personajes en los que Laurencio permuta el nombre a Lorenzo y aparece un nuevo personaje, «*il medico*», probablemente para una escena modificada que puede tener relación con la enfermedad de Nise.

Personaje	Registro vocal
Finea	Soprano
Nise	Soprano
Ottavio	Baritonio
Lorenzo	Tenor
Liseo	Bajo

¹⁶⁶ Para un mayor detalle sobre los tipos de intervención y cómo se complementa con la música, véase Baldissiera (2019: 259-268), que ejemplifica uno de los procesos con la narración del parto de la gata.

Duardo	Bajo
Clara	Soprano
Celia	Soprano
Pedro	Barítono
Turín	Tenor
Il maestro	Tenor
Miseno	Bajo
Il medico	Bajo

Gracias a tres cartas manuscritas del compositor dirigidas a la Casa Ricordi y conservadas en el Archivo Storico Ricordi, podemos saber un poco más sobre la intencionalidad que tuvo Ermanno Wolf-Ferrari unos años después respecto a la obra. En las cartas fechadas los días 12 y 19 de abril de 1947 —con firmas [LLET021141](#) y [LLET021142](#)— vemos cómo el autor solicita una copia de la partitura para piano y canto de *La dama boba* aunque sea dañada, pero que conserve todas sus hojas, y se preocupa por si el material completo de la ópera está ileso y si puede tenerlo pronto. El 9 de diciembre de ese año ([LLET021146](#)) parece revelar su intención y es que la violinista americana Guila Bustabo, quería una reducción para violín de *La dama boba*, ópera que ella escuchó en su momento, que Wolf-Ferrari estaría dispuesto a realizar y, aunque sospecha que la editorial no está dispuesta a imprimirla, consulta sobre cómo proteger los derechos de la obra manuscrita. En esta última misiva, comenta que ha oído rumores de la reposición de la ópera en La Scala, algo que parece ser que no sucedió, y añade que escribió al Maestro Annovazzi, director del Liceo de Barcelona, para informarle sobre su ópera basada en la comedia que es tan popular en España. A su vez, aprovecha para arremeter contra la editorial diciendo que esta solía tener buenos contactos con este país por no haber difundido allí la obra para su escenificación o, incluso, por América del Sur. El fallecimiento repentino del compositor, el 21 de enero de 1948, impidió continuar con estos proyectos que hubieran proyectado algo más su trabajo.

Quince años tuvieron que pasar para que el deseo de Wolf-Ferrari de que su *Dama boba* se representase en España fuera un hecho, aunque no sucediera en un gran teatro. Dos

años después del cuatricentenario del nacimiento de Lope de Vega, se llevó a cabo una representación producida por el Club Júnior de Fútbol de Sant Cugat del Vallès, que, para recaudar dinero, tenía una sección dedicada a espectáculos escénicos y que se caracterizó por la calidad de sus producciones que supusieron un capítulo relevante para la historia de la ópera en Cataluña entre los años 20 y 60 del siglo XX. El CDT recoge la fecha del estreno, el 14 de mayo de 1964 en el auditorio del Palacio de las Naciones de la Feria de Montjuic —actual Palau de Congressos de Barcelona— con una puesta en escena dirigida por Teodor Torné y musicalmente por Antonio Carbonell Costa.

La Biblioteca de Catalunya, como indica en su portal de internet, conserva desde 2002 fondos documentales del Club de Fútbol Junior procedentes de la colección particular de Albert Jubirre, perteneciente a la junta directiva, y de su esposa Elisa Alsa, que realizó el papel de Finea en 1964. Entre ellos se encuentra la edición impresa de la ópera de 1938 con reducción para canto y piano ([M-4-98](#)), pero también elementos como carteles —el cartel del estreno ([IV \(10\) BC 5](#)), una colección de dibujos coloreados a mano para la elaboración de la cartelera ([XXIII Junior B 2](#)) o un compendio de carteles de las óperas realizadas ([XXIII Junior B 12](#))—, el programa de mano —en colección junto a otros ([IV \(10\) BC 4](#))— o incluso documentos sonoros como un disco de acetato, de uso privado, con la música de la ópera grabada a piano por Teodor Tomé ([LP 1654](#)), o la grabación sonora del espectáculo en tres discos del mismo material ([LP 3456](#)), lo que permite la preservación de la única puesta en escena española de la ópera.

En la actualidad gracias a las plataformas de internet, tales como Youtube o Spotify, podemos disfrutar de la *Overture* de la ópera con distintas interpretaciones realizadas por diferentes orquestas como la Royal Philharmonic Orchestra dirigida por José Serebrier en 1993, la orquesta de la Academy of St. Martin in the Fields conducida por Neville Marriner en [1992](#) o la BBC Philharmonic Orchestra, por Gianandrea Noseda en [2009](#).

9.9. Las adaptaciones audiovisuales de *La dama boba*

Los medios de comunicación y audiovisuales sirvieron también a la labor de difusión de la comedia del Fénix a todo a gran parte de la población sin necesidad ya de tener dominio de la lectura o, incluso, de adquirir entradas para acudir al teatro. Esto supuso que desde

el segundo tercio del siglo XX la obra alcanzase a un mayor público potencial que pudiera acceder a disfrutarla.

9.9.1. Radio

La aparición de la radio en los hogares de clases medias y altas, donde familias se reunían para escuchar los programas emitidos, permitió el desarrollo de las producciones radiofónicas y el teatro pronto sería un recurso en la programación para el entretenimiento colectivo. *La dama boba* no sería ajena a ello, como ya vimos en el caso del reestreno de la obra por la compañía Guerrero-Mendoza el 16 de marzo de 1935 en el teatro Fontalba de Madrid, que fue retransmitido simultáneamente gracias a Radio Barcelona. No obstante, no fue esta la primera vez que la comedia se escucharía a través de las ondas.

La primera constancia que se ha encontrado de adaptación al medio radiofónico tuvo lugar el 13 de septiembre de 1933 bajo el título *La dama boba en la zarzuela del Pardo*. Se emitió en el noveno episodio del programa *Teatro radiofónico de las obras maestras de la literatura universal* de Unión Radio,¹⁶⁷ después de las 22:00, y la refundición para dicho formato corrió a cargo de Malplejulo (*Ondas*, [09-09-1933. 15](#)), pseudónimo detrás del cual se hallaba un antiguo actor apasionado por los clásicos, pero del que no se ha podido averiguar la identidad (*Ondas*, [09-09-1933. 4](#)). Como curiosidad, la revista *Ondas* ([26-08-1933. 4](#)) afirmaba, erróneamente, que no tenían noticia de la representación de la comedia desde la época de doña María Guerrero, lo que es sintomático de la reducción de la importancia de la obra en los repertorios de las compañías, sobre todo, de la capital madrileña. El horario podría ser indicativo de que el programa estaba dirigido a un público adulto con lo que, *a priori*, no se puede afirmar que estas adaptaciones fueran para toda la familia. Al año siguiente, la emisora Unión Radio volvió a emitir el programa en un horario y con una programación similar el día 12 de junio (*Ondas*, [09-06-1934. 7](#)). Lamentablemente, nada se ha podido averiguar sobre la versión textual que se utilizó o de los actores que participaron a la hora de grabar el programa.

¹⁶⁷ Para una mayor información sobre la Sociedad de Unión Radio, véase Afuera (2019).

El año del Tricentenario del deceso de Lope de Vega también influyó en las programaciones radiofónicas. Además de la ya mencionada retransmisión de la compañía Guerrero-Mendoza, se ha encontrado información sobre una posible programación emitida desde Radio Tarragona en la que se incluía *La dama boba* el día 21 de abril grabada por un grupo *amateur* perteneciente a dicha localidad (*La cruz*, [07-04-1935. 6](#)). Sin embargo, después de consultar la programación de ese día, parece ser que finalmente no se realizó dicha audición, sino que, finalmente, fue emitida el 11 de julio de 1935 a las 22:00 con el título *La niña boba*, aunque, gracias al reparto de actores, se sabe que los nombres de los personajes corresponden a los de Lope (*La cruz*, [11-07-1935. 2](#)). Lo que no ha sido posible averiguar es exactamente el texto utilizado para tal fin o cómo fue la adaptación.

Gómez y Cabeza (2013) hicieron un profundo análisis sobre el alcance real de la radiodifusión entre la población muy interesante y necesario para comprender a quién podía alcanzar este tipo de manifestaciones, tanto las anteriores como para el planteamiento de las siguientes. Con una tasa de analfabetismo del 35% en la época de la Guerra Civil, el uso de la radio fue clave para acercar la información y la cultura a la población. No obstante, durante los años cuarenta y gran parte de los cincuenta, la mayoría de los problemas para escuchar las emisoras estaban vinculadas a la situación de pobreza del país tras los periodos bélicos desde 1936 a 1945. Esta época se caracterizó por la existencia de una poca cantidad de emisoras —controladas por el régimen— de baja potencia, un circuito eléctrico deficiente, baja calidad en las emisiones y una gran escasez de receptores que necesitaban de licencia para su control por parte del Estado —aunque había aparatos que se distribuían sin licencia y el propio gobierno afirmaba que llegaban el doble de radioreceptores respecto a las licencias que se emitían—.

Los investigadores distinguen tres periodos en la evolución de la distribución de aparatos de radio en España entre 1939 y 1960: de 1939 a 1942, determinado por un estancamiento en la producción española de estos dispositivos y en su importación; de 1943 a 1948, caracterizado por una recuperación de audiencias en las que se pasa de once aparatos por cada mil habitantes al principio del periodo hasta los veinticuatro al final, pero siempre dentro del espectro de familias acomodadas; y, finalmente, el periodo de crecimiento y consolidación de 1949 a 1960.

En la última etapa, a su vez, los autores distinguen tres oleadas: una, de 1949 a 1953, muy modesta donde se llega al final a los cincuenta receptores por mil habitantes; la segunda de 1953 a 1955, donde se produce un gran incremento en el número de licencias, que triplica los números de 1948 hasta alcanzar el medio millón de licencias y a los sesenta y tres receptores en el último año del periodo; y, por último, el de 1955 a 1960 que supone la «popularización» de la radio como «electrodomésticos del ocio». Aun así, su distribución es desigual según regiones y se concentran más en las zonas ricas, de mayor urbanización, desarrollo industrial e instrucción, destacando notablemente la provincia de Madrid. Por tanto, como concluyen Gómez y Cabrera, se trata de un ocio más urbano que rural y en el que se destacan tres tipos principales de uso lúdico: primero, la retransmisión de eventos deportivos dirigidos principalmente a un público masculino; segundo, los concursos radiofónicos; y, tercero, los seriales radiofónicos con audiencia predominantemente femenina.

Es en este panorama cuando desde Radio Madrid, una de las emisoras más escuchadas, emite un programa cultural destinado a acercar el teatro a casa bajo el título *Teatros del aire* entre la década de los 50 y la de los 60. Concretamente, cercana la fecha del cuatricentenario del nacimiento de Lope de Vega, celebrado el 25 de noviembre de 1962, se emitió *La dama boba*, que fue dirigida por Luis Durán e interpretada por la Compañía de actores de Radio Madrid, donde Matilde Conesa dio voz a Finea y Pedro Pablo Ayuso a Laurencio. La versión del texto es una adaptación que demuestra haber utilizado una buena edición, pues alterna entre lecturas propias del manuscrito autógrafo y de la *editio princeps* con recortes y modificaciones propias y la duración del programa está en torno a los 100 minutos. Como curiosidad, en el parlamento del final se sustituye la fórmula «Al senado la pedid» por «A los oyentes pedid». Tras el cierre se anuncia que lo interpretado a través de las ondas es una versión libre del propio Durán y se anuncia el resto del reparto y el montaje musical, a cargo de Rafael Trabucchelli.

En la actualidad la grabación puede escucharse a través de la web [Podium Podcast](#), que recupera el programa *Teatros del aire* gracias a una profunda labor de investigación por parte del equipo de documentación, compuesto por Ángeles Afuera y Ana Martínez Concejo, y a un trabajo de edición a cargo de Carlos Higuera. El *podcast* emitió esta versión radiofónica de *La dama boba* el 19 de mayo de 2017 y puede ser escuchada actualmente a través de la propia web o de las plataformas iTunes e iVoox. Un preámbulo a la

grabación sonora fue realizado por Helena Pimenta, directora de la versión escénica que la Compañía Nacional de Teatro Clásico realizó en 2002 con texto adaptado por Juan Mayorga, que habla sobre la obra y la interpretación que tiene la reconocidísima directora.

En formato audiolibro, creado por [Sonolibro](#),¹⁶⁸ fue publicada el 1 de noviembre de 2017 una nueva versión de *La dama boba*, interpretada por Nilofer Khan y Pablo López, en la que cada uno de los personajes está dramatizado por diferentes voces y se incluyen música y efectos sonoros, para acercar a una experiencia teatral más real. Al inicio de la grabación, se hace una introducción al argumento de la obra y antes de dar comienzo a los diálogos, se presenta a los personajes, la acción y el lugar en el que tiene a través de una pequeña narración en cada escena, además, se anuncia el final de cada una de ellas. El texto parte de una lectura basada en alguna edición que toma el testimonio autógrafa, es probable que sea la de Rosa Navarro Durán, publicada en 1989 por la editorial Planeta, ya que en la plataforma digital Spotify se recoge el audiolibro y lo fecha en dicho año. No obstante, la versión es actualizada a unas estructuras algo más modernizadas y presenta algunos recortes en intervenciones largas como la del nacimiento de la gata y, sobre todo, en las eruditas y las propias del siglo XVII, como la conversación sobre poesía entre Nise y Celia.

El alcance de estas producciones es tal que a través de internet cualquier persona con acceso al medio puede en la actualidad disfrutar escuchando estas versiones de la obra e, incluso, acercarse al análisis y al entendimiento de los procesos de adaptación al medio que *La dama boba* sufre para acercarse a los distintos públicos. En el caso de la versión de Podium Podcast en iVoox constan 7.644 reproducciones, pero en la Sonolibro, publicada en Spotify, no se contabilizan estas; de cualquier forma, el número de descargas o escuchas no limita su acceso permitiendo su consulta en cualquier momento.

9.9.2. Televisión

Si la radio fue uno de los medios de comunicación más importantes durante el siglo XX, la aparición del televisor en los hogares españoles desde mediados de los años 50

¹⁶⁸ ISBN: 978-84-17021-29-0

comenzaría en apenas una década a alcanzarla en protagonismo. Manuel Palacio (2005: 34-56) explica que, en 1955, un año antes de la primera emisión, se aprobó un Plan Nacional de Televisión que presentaría distintas etapas progresivas debido a ciertas consideraciones económicas relacionadas con el estrangulamiento autárquico de la economía nacional.

La primera de ellas se centraría en la creación de emisoras en Madrid (llegada de la red en 1956) y Barcelona (finalmente llegó en 1959); la segunda, en desarrollar los enlaces entre las dos ciudades y el de Barcelona con la red europea de eurovisión con proyección hacia el norte de África por un lado y hasta Portugal por el otro, con instalación de emisoras menores en Zaragoza (en 1959) y Sevilla (en 1961); la tercera proyectaba la creación de más pequeñas emisoras en los núcleos urbanos de: Valencia, Málaga, San Sebastián, Bilbao (en 1960), Santander, A Coruña, Vigo (en 1961), Valladolid y los dos archipiélagos (Canarias en 1964, dando por finalizada la red), todas ellas sin estudios. El resto de las etapas buscarían la forma de completar la red nacional e interconectar las distintas emisoras.

Respecto a los receptores de televisión, Palacio (2005: 56-61) explica que durante los años 50 estos estaban gravados con una tasa de lujo que fue retirada en 1961; además, desde 1962 se favoreció legalmente la compra a plazos de estos aparatos, en detrimento de los alquileres, y durante toda la década los anuncios de televisores tenían una tarifa publicitaria menor que la de otros productos. Todo ello se hizo para fomentar su consumo ya que comenzaron a fabricarse también en España desde 1959. Aun así, no se conoce muy bien la extensión del parque de receptores puesto que los números no cuadran: según los datos de TVE, en 1969 existían 3.897.000 televisores, mientras que para el Sindicato Vertical y el Plan de Desarrollo rondaban los 3.000.000.

La extensión del televisor es rápida pero muy desigual a la vez. El propio autor (*ibidem*: 61-71), al tratar el perfil del espectador, refleja los datos de la Encuesta Nacional de Radio-Televisión realizada por el Instituto de Opinión Pública de 1966. Mientras que en las grandes ciudades un 51% de los habitantes tienen televisor y un 66% lo consideran necesario, solo un 5% la poseen en núcleos de 2.000 a 10.000 habitantes y solamente la consideran necesaria un 38%. A su vez, la radio sigue siendo protagonista ya que en las grandes ciudades un 91% de la población posee receptor, aunque la consideración sobre su

necesidad baja hasta un 80% y en las zonas de 2.000 a 10.000 habitantes, poseen radios un 74% de la población y un 78% la consideran necesaria. De la encuesta se extraen datos interesantes como que el 37% de los consumidores de televisión la ven fuera de casa, el 46% de los españoles no la ven normalmente —subiendo la cantidad al 54% en el caso de las mujeres y al 58% de población mayor de 50 años— y que su consumo es más extendido entre altos cargos profesionales y con formación educativa superior.

En este contexto, a mediados de la década de los sesenta, la producción de programas de televisión se estabiliza y tiene especial protagonismo el género dramático grabado en vídeo y en estudio. En 1965 aparece uno de los programas culturales con mayor longevidad de la historia de TVE dedicado a la emisión de piezas teatrales, *Estudio 1*, que cuenta con los grandes realizadores del momento y que tuvo un gran seguimiento entre el público; según la encuesta antes mencionada con un 11% de respuestas y con una audiencia media de 7.364.000 telespectadores (*ibidem*: 67, 70, 146). Los episodios tenían una duración de hora y media y su intención, como afirmó uno de los principales realizadores del periodo franquista, Gustavo Pérez Puig (Díaz, 1995: 261-266), fue que los espectadores perdieran el miedo al teatro y cuenta la anécdota de un mecánico que, al ir a recoger el coche, comentaba su preferencia por Arniches antes que Lope de Vega. El realizador defiende que además el programa fue una verdadera escuela de actores, de donde salieron grandes estrellas.

Fue el 25 de marzo de 1969 cuando por vez primera [*La dama boba*](#) fue emitida por televisión en España¹⁶⁹ como episodio de *Estudio 1*, rodada directamente en estudio y, como es de suponer, en blanco y negro. Previa a la representación, se realiza una introducción por parte de Ángel Losada en la que habla de Lope de Vega, el protagonismo femenino en su obra y el argumento de la comedia; de este preámbulo puede extraerse que funcionaba como *accesus* a la obra para ayudar a contextualizar al espectador. Posteriormente comienza con los créditos de la obra que presentan al reparto protagonizado por Berta Riaza como Finea, Carmen de la Maza en el papel de Nise, Julio Núñez interpretando a Laurencio o Severino Andrés Mejuto en el rol de Octavio. En el reparto también se encuentra, por ejemplo, Pepe Sancho como Feniso y contó con la colaboración como Clara

¹⁶⁹ Alba Carmona (2018: 53; 291) hace notar que fue emitida la obra en la televisión portuguesa en 1960, en la yugoslava en 1961 y en la R.F.A., realizada por Erns Ginsberg, en 1960, pero debido a la amplitud de la presente investigación no han podido ser incluidas, dejándose para estudios futuros.

de Alicia Hermida, que era la asesora de verso en el programa y, como veremos posteriormente, llegó a serlo de las producciones cinematográficas de *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró y *La dama boba* (2006) de Manuel Iborra. Todo el reparto estaba compuesto por prolíficos actores del panorama teatral español, tal y como consta en la base de datos del CDT. Del vestuario, que intenta recrear el siglo XVII poniendo miriñaques a las faldas de las protagonistas, se encargó Matías Montero, mientras que los decorados, también inspirados por la época, fueron obra de Juan León; ambos también producían escenografía y vestuario para el teatro, según la CDT. Finalmente, el apartado de iluminación fue dirigido por Ricardo Torres y el arreglo musical corrió a cargo de Martín Millán.

Alberto González Vergel fue el encargado de la realización y de la adaptación del texto. En esta labor, parte de un texto procedente de la tradición del autógrafo, aunque interviene con la eliminación de algunos fragmentos completos, como el relato del parto de la gata, de escenas, como la inicial o la del duelo, o bien, de versos puntuales, lo que en alguna ocasión provoca una alteración métrica; también se actualizan algunos pocos vocablos o, incluso, se realiza alguna pequeña reescritura de versos. En casos puntuales se indican variantes propias de la *editio princeps*, como en el verso 1044, que puede proceder de la edición de la que se extrae el texto y parece incluso detectarse algún error en la recitación de los actores como en caso de los versos 369 y 372. Aun así, la intervención logra una adaptación, a excepción de la eliminación de escenas, bastante conservadora del texto, donde apenas se producen reescrituras. En cuanto a la interpretación, la forma de recitar del reparto es pausada y clara, lo que permite seguir los diálogos con facilidad.

Las escenas de la obra ocurren en cuatro escenarios: el patio, el despacho de Octavio, el interior de la casa y una habitación con celosías que hace la labor de desván. Al iniciar la obra, la secuencia de la posada de Illescas, como ya se ha dicho, es eliminada, iniciándose directamente con la conversación entre Octavio y Miseno.

En el segundo acto sucede lo mismo, comienza con la discusión entre Nise y Laurencio iniciada desde el verso 1234, dicha escena también es acortada desde el verso 1326 hasta la lección de danza de Finea en 1364, además de omitirse el duelo entre Laurencio y Liseo —se nota precisamente un corte en el que debería ir la escena, puesto que la anterior finaliza con Finea subiendo las escaleras del patio y, repentinamente, vuelve a estar en él

hablando con Nise; es probable que se rodara y que se recortara durante el montaje— y de recortarse el final del acto que finaliza en el verso 1990. Se agrega, en cambio, el soliloquio de Finea del principio del tercer acto con voz fuera de plano, mientras que ella se muestra en una actitud pensativa que incluye una superposición de primeros planos del rostro de Finea con el de Laurencio. Estas técnicas propias de televisión y de cine permiten al espectador entrar en la mente del personaje sin necesidad de una verbalización explícita por parte del intérprete. Es solo un sencillo ejemplo, entre muchos posibles, de los recursos que ofrecen los códigos y el lenguaje audiovisual o cinematográfico para la adaptación de la obra al nuevo medio de lo que en el lenguaje y código dramático del siglo XVII se podía pronunciar en un aparte o con el personaje solo en escena y mirando directamente al espectador.

Es en este momento donde se produce el corte del tercer acto que empieza con una escena colectiva donde suena música y panderetas y los músicos comienzan a recitar desde el verso 2221 la canción de Panamá del original, algo recortada; en ella intervienen los cuatro personajes femeninos entre los versos 2281 y 2292. Al finalizar, se inicia la escena de danza entre Nise y Finea para después recitar el diálogo desde el verso 2324. Durante el transcurso del acto se producen varios recortes como la eliminación de la escena de Clara y Finea entre 2931 y 2987, por ejemplo. Se aprecia, también, un curioso cambio después de concertar los casamientos; en el diálogo original, al quedar sin pareja Feniso y Duardo, el primero de ellos le dice al otro «dad acá esa mano hermosa», mientras que en esta versión se produce el cambio a «mano virtuosa», el gesto que la acompaña es una sacudida de manos de perfectos caballeros, probablemente para evitar la consideración o la broma sobre la sexualidad de los dos personajes; también se cambia la atribución de los dos últimos versos, para dárselos a las hermanas con el fin de que ellas cierren la obra.

Una última consideración sobre esta puesta en escena audiovisual es que durante los intermedios entre actos debía situarse una franja publicitaria de la programación televisiva, respetando la estructura básica de la obra.

Con el tiempo el formato de *Estudio 1* se fue agotando, sobre todo en la época de transición democrática, hasta el cierre del programa en 1984. El estancamiento fue debido a, como dice Palacio (2005: 152-153), no solo las escasas audiencias, con más gusto por el telefilme, sino por la transformación de la industria televisiva mundial que deriva de los

cambios en los sistemas de producción y, también, de la internacionalización de la programación; en Europa, mientras, comienza un periodo de adaptación de obras literarias que hace uso de bases cinematográficas, seriadas en vez de con capítulos independientes y abandonando los montajes dramáticos de platós para hacer uso de espacios exteriores y naturales que ofrecieran más apertura y espectacularidad. Todos estos cambios favorecieron un cambio en los gustos del público, que poco a poco se fue alejando de lo que *Estudio 1* ofrecía.

En los últimos años, el programa volvió a emitir otra versión de [La dama boba](#) el 28 de septiembre de 1980, dirigida y adaptada esta vez por Cayetano Luca de Tena. El reparto estuvo compuesto por Elisa Ramírez como Finea, Manuel Tejada en el papel de Laurencio, Lola Muñoz como Nise, Eduardo Martínez haciendo de Liseo y Rafael Navarro como Octavio. Del apartado de iluminación se encargó Ángel Blanco y de la composición de música original, Miguel Ángel Tallante.

Sobre el realizador y adaptador, Cayetano Luca de Tena, hay que decir que desde 1942 hasta 1955 estuvo a cargo de la gestión del Teatro Español y, según Muñoz Carabantes (1992: 83), bajo su dirección a lo largo de la década de los cuarenta, la programación de sus temporadas fue «el principal soporte para una tarea de recuperación de los clásicos», más allá de representaciones conmemorativas típicas del periodo. César Oliva (2009: 222) añade que fue la persona fundamental para la creación de un teatro nacional con una programación destacable y para la importante presencia de los clásicos en los escenarios en aquel momento. Por todo esto no es de extrañar que durante su trayectoria laboral acabase dirigiendo puestas en escena de este género para el programa *Estudio 1*.¹⁷⁰

A diferencia de la versión audiovisual predecesora, la de Luca de Tena se basa en la tradición procedente de los primeros impresos de Madrid y Barcelona, más concretamente descendiente de la de Hartzenbusch —aunque en una escena del tercer acto se incluye una lectura del autógrafo—, con un lenguaje mucho más actualizado en los términos más arcaizantes, con varios recortes de versos, entre los que destacan los de parlamentos con referencias cultas, y algunas reescrituras propias para arreglar los desajustes métricos de estos y enmiendas para cuadrar la versificación, pero también se halla una fusión de

¹⁷⁰ Para una mayor profundización sobre la figura de Luca de Tena en su importante labor de dirección escénica, véase López Baltés (2011).

escenas. Más allá de estos datos, no se ha podido establecer cuáles pudieron ser las ediciones exactas con las que contó para la adaptación.

En esta puesta en escena, la acción comienza con diálogo entre Nise y Celia, que hablan sobre los tipos de poesía y, entre otras particularidades, destaca que, en el momento posterior, cuando Duardo lee el soneto, lo hace mirando a cámara y a Nise; por otra parte, numerosos recortes abundan en este acto.¹⁷¹ Tras un fundido a negro, el segundo acto comienza sin modificaciones pero también se eliminan versos para acortarlo;¹⁷² en este acto, además, se produce una hibridación de escenas en la que se mezcla la invitación al duelo por parte de Liseo y la del duelo, pero sin llegar a producirse, pasando del verso 1188 al 1409 y acabando la escena fusionada en el 1436 para proseguir después con la escena del maestro de danzar. Tras esta secuencia de escenas y después de la conversación entre Finea y Clara, se hace pausa intermedia para los anuncios publicitarios. Después del corte, comienza la escena con Finea mirándose en un espejo hasta la llegada de Nise e inicio del diálogo en el verso 1456. Otro fundido a negro separa el último acto, que comienza con el soliloquio de Finea recitado en la fuente del patio con mirada hacia cámara, no obstante, este se encuentra recortado y reescrito entre los versos 1800-1808; dicha jornada, presenta también modificaciones y disminución de texto entre los versos 1909 y 1921, además también hay abundantes pasajes eliminados.¹⁷³

Es especialmente relevante la secuencia del baile de las hermanas, donde se incluye la canción con música de estilo barroco y un recitado de los textos que aparecen en el manuscrito original en una escena de tres minutos aproximados de duración. En ella vuelve a intervenir el maestro de danzar, lo que parece ser indicativo de que el texto de partida es de la tradición de Hartzenbusch, porque es a partir de entonces que se incluye en esta escena a dicho personaje dándole a este la atribución del verso 1957 y de los dos siguientes a Miseno, mientras que en los impresos antiguos los tres son asignados a un músico. Aun así, es destacable que haya una lectura propia del autógrafo que corresponde a los

¹⁷¹ La numeración que se ha seguido es la que indica Presotto (Vega Carpio, 2015) en la transcripción del manuscrito impreso. Los pasajes eliminados en el primer acto son: vv. 189-196, 317-387, 411-419, 450-471, 530-543, 576-584, 823-826, 888-904, 918-919.

¹⁷² Los pasajes recortados en el segundo acto son: vv. 958-969, 974-993, 1013-1021, 1032-1051, 1100-1107, 1116-1119, 1144-1151, 1228-1235, 1268-1291, 1308-1311, 1357-1369, 1465-1468, 1619-1622, 1692-1705, 1735-1739

¹⁷³ Los pasajes recortados en el tercer acto son: 1861-1886, 2065-2084, 2123-2142, 2999-2310, 2315-2322, 2368-1374, 2527-1542, 2601-2602, 2634-2640

versos de 3019 a 3036, en lugar de los de 2571 a 2583 del impreso, para proseguir con el recitado de este último desde el verso 2584. Para finalizar la acción, el parlamento dirigido al público lo hace en este caso Finea mirando a cámara en lugar de Feniso, con todo el reparto enfilado detrás, que hace una reverencia al acabar el discurso.

Los decorados, a cargo de Jesús de la Barrera, varían entre un jardín con fuente central y el interior de la casa. Por su parte, el vestuario, diseñado por María A. Fuentes, se inspira más en los trajes de la transición del XVI al XVII que en los de mediados del XVII que desde María Guerrero servían de inspiración algo anacrónica.

Los servicios de televisión «a la carta» surgidos con el desarrollo de la web permiten trascender los límites espaciotemporales de la emisión tradicional. De este modo el usuario de la red tiene la potestad de poder elegir y consumir la programación disponible en cualquier momento. RTVE cuenta con el archivo histórico televisivo más importante de España y parte de él se encuentra disponible a través de su plataforma de *streaming*; en ella se encuentran disponibles los capítulos de *Estudio 1* a los que se ha hecho referencia. El primero de ellos se hallaba disponible previamente, no obstante, el de 1980, fue dispuesto gracias a la presente investigación ya que, tras hallar información sobre su existencia a través de la base de datos [IMDb](#) (*Internet Movie Database*), se solicitó a la cadena, que enseguida respondió a la petición y, desde entonces, se encuentra disponible permanentemente para el disfrute de todo el público. Hay que destacar la gran labor de la política digital de RTVE en términos de difusión y digitalización del patrimonio audiovisual español de la propia cadena y, para este caso concreto, del teatral producido en *Estudio 1*, con una mirada puesta especialmente en las obras clásicas.

9.9.3. La versión cinematográfica

El siglo XXI traería nuevas adaptaciones de la obra a formatos audiovisuales. Por un lado, la gran pantalla continuaría con una tradición de versiones de teatro clásico que han sido objeto de estudio por especialistas como Duncan Wheeler (2012) o Alba Carmona (2018) que, más recientemente, trató el género en su tesis doctoral.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Esta tesis generó una exposición en la Casa de Lope de Vega, pero que se centraba en el periodo de 1914 a 1975.

Después de la experiencia crucial de *El perro del hortelano* de Pilar Miró en 1996, habría de transcurrir una década hasta que apareciera una nueva continuación de ese modo de tratar el teatro del Siglo de Oro y, concretamente, de Lope de Vega. Sería en el año 2006 cuando Manuel Iborra tomaría el relevo de la adaptación del teatro del Siglo de Oro en el cine español, al dirigir *La dama boba*.

Tal y como expresa Carmona (2018: 36), *La dama boba* supone la única continuación hasta la actualidad de un modelo iniciado por Miró de adaptación del teatro clásico con la intención de deleitar al público. A pesar de ello, las cifras para la película de Iborra fueron catastróficas, como se puede observar en los datos oficiales, también recogidos en la tesis de la investigadora, del catálogo filmográfico del [ICAA](#), ya que solo 69.669 espectadores acudieron al cine, lo que permitió recaudar solamente 399.304,98 € de los más de 3.000.000 de presupuesto que costó, con una inversión pública total de 748.420,16 €. Carmona (ibidem: 274) afirma que tal cifra de recaudación «sigue desalentando futuros proyectos» de adaptación de clásicos del Siglo de Oro al cine.

Al margen de esta cuestión, Simone Trecca (2020) analiza el tratamiento que la película hace del texto. El investigador, en su estudio, acierta al recoger la referencia de Emilie Bergmann (1981: 406) cuando afirmaba en su análisis a propósito del vínculo entre el argumento de la comedia y la tradición folklórica que si esta fuese un cuento podría comenzar diciendo: «Érase una vez un hombre viejo que tenía dos hijas igualmente hermosas, Nise y Finea. Nise era por demás lista e ingeniosa, mientras que Finea, por el contrario, era torpe y boba»; y es que se revela como probable que Iborra partió de este artículo cuando creó la adaptación fílmica, pues su obra comienza con un texto muy similar, pero con algunos cambios ya muy significativos:

Érase una vez una madre con dos hijas que sólo le daban quebraderos de cabeza.

Nise, la mayor, era hermosa e inteligente y todos la admiraban.

Finea, la pequeña, era boba, pero había heredado una gran fortuna.

Con esta introducción previa se omite todo el pasaje de la posada de Illescas, que presenta la situación de la trama, para pasar directamente a la escena de la conversación entre Octavia y, en esta versión, Gerarda, donde la primera expone el problema con sus hijas.

El recurso de la narración a través de acotaciones como la anterior, es el empleado para resolver las elipsis temporales existentes en cada acto: «Nise enfermó de amor, mientras Finea...», para la introducción al segundo y «El amor empezó a obrar maravillas...», para la del tercero.

Otra de las modificaciones que puede observarse en la primera introducción y la más obvia es indudablemente la del cambio de género de Octavio, convertido en Octavia, que interpretó la carismática actriz Verónica Forqué. Esto da una nueva perspectiva a la obra pues ya no están sometidas las hijas a la *auctoritas* paterna, sino que es la madre la que, en su posición de guardiana del honor de la familia, tiene que afrontar la problemática del casamiento de Finea y Nise. Todo esto deriva en una nueva lectura ideológica que confiere una nueva fuerza al personaje y que se refleja en momentos como el inicio de la comedia, cuando afirma que «si amara a una mujer —y no te espante / esta opinión que alguno la autoriza—»;¹⁷⁵ este sustituye a los versos originales de Octavio que decía: «Si me casara agora, y no te espante / esta opinión que alguno la autoriza—». Otro momento similar se produce en el acto final cuando ella misma coge una espada para enfrentarse en duelo con Laurencio con el fin de salvaguardar el honor de la familia.

Como hemos visto, no es el único personaje que transforma el sexo pues el «barbas» Miseno pasa a ser Gerarda —este nombre que recuerda al apelativo con el que Lope de Vega se refería a Jerónima de Burgos—, confidente y amiga de Octavia, interpretada por Cristina Collado, con una estética que la acerca a imágenes de la princesa de Éboli.

La interpretación de todos los personajes tiende hacia la exageración y la farsa; ya de por sí Finea, interpretada por Silvia Abascal, tiende a la caricatura, pero en este caso se suma la del resto del reparto de un modo particular. Nise, encarnada por Macarena Gómez, se revela como la rival de su hermana no por el intelecto sino por el amor de Laurencio por el que sufre desvanecimientos de amor, en parte provocados por el sofoco que le provoca el furor carnal. Laurencio, representado por José Coronado, es una especie de truhán libidinoso, un híbrido en estética de los capitanes Alatríste y Jack Sparrow,¹⁷⁶ tosco y

¹⁷⁵ Ha de recordarse que un año antes de la película, el 3 de julio de 2005, entró en vigor la Ley [13/2005](#) que permitía el matrimonio homosexual en España.

¹⁷⁶ No son casuales estas referencias puesto que del primer personaje se estaba rodando paralelamente una película y el segundo, se convirtió en referente de la cultura popular desde su aparición en la saga Piratas del Caribe, cuya segunda entrega también se estrenaría en 2006.

desaliñado, que se aleja de la referencia de estudiante pobre para destacarse solo por el último calificativo, puesto que salir de esa situación es su motivación principal. Liseo, en contrapunto, presenta un aspecto de noble emperifollado y preocupado por la apariencia, cercano al ideal de la corte de Luis XV, de acento extraño y modales afectados, pero poco ducho en las habilidades de combate, como puede verse al batirse en duelo contra Laurencio.

Se han eliminado en esta versión los personajes de Turín y Celia, quedando solamente Pedro, más como compañero subalterno que como lacayo de Laurencio, y Clara, que sirve como recurso para explotar los juegos y los cambios de Finea. Esta conforma la tercera pareja que sucumbirá a los encantos amorosos y que aparecerá junto a las otras dos como triunfantes al final de la película.

El estilo dramático sigue una línea próxima a la farsa, con unos tintes carnavalescos, revelados más explícitamente en el baile de las hermanas, y cercano a la *Commedia dell'Arte*. El vestuario fue diseñado por Lorenzo Caprile, que ha trabajado en varias ocasiones para producciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y recrea el estilo del siglo XVII aunque sin alejarse de esa visión un tanto caricaturesca de la que se impregna la película.

Los escenarios utilizados siguen la idea de mostrar el folklore del Siglo de Oro y sirven para ilustrar lugares y momentos cotidianos de la vida del siglo XVII que se suceden de forma frecuente. Escenas íntimas, públicas, de trabajo colectivo, nocturnas, se desarrollan, incluso, con independencia al diálogo de los personajes, como un elemento que no solo adorna la acción, sino que otorga una información visual y no verbal adicional, de tal forma que se enriquece con ellas el perfil de los personajes —algo que también sucedía en *El perro del hortelano* de Pilar Miró—. Por ejemplo, el duelo entre Liseo y Laurencio, que no se produce en la obra de Lope, sí lo hace aquí, pasando del jardín de la casa a un lugar de manufactura de lana donde se ve a trabajadores procediendo a su entintado, en lo que podría ser la excusa para explicar la riqueza y el posicionamiento de Octavia y sus hijas. Paradigmático también es el empleo del recurso al combate de esgrima, que confiere un ritmo de acción que acompaña a los versos; además del mencionado entre los personajes masculinos, existe otro después de la primera escena de Laurencio con Feniso, Duardo y Nise donde se produce la lectura del soneto, no en el jardín de la casa sino en

el claustro de otro edificio, y en la que aparece la guardia para apresarlos; se hace uso de este recurso nuevamente en la primera escena del protagonista con Finea donde, tras unos castillos de fuegos artificiales, se finge un asalto de hombres embozados, que son Duardo y Feniso, para conseguir la atención de la misma. No puede olvidarse la escena de la rabia de Octavia cuando se da cuenta de los engaños de Laurencio, siendo el único personaje que llega a herirle con un corte en la mejilla.

Especialmente interesante la obra de Yolanda López (2017) que analiza las adaptaciones fílmicas y televisivas del Siglo de Oro desde su dirección artística y en el que se analizan los referentes culturales y la recreación histórica. La autora apunta a la cantidad de referentes pictóricos que se suceden a través de la fotografía de la película de Manuel Iborra combinando el recurso de los escenarios con el uso de la iluminación y del color que llega a evocar escenas que recuerdan a las pinturas flamencas de Vermeer o incluso señala alguna composición que remite a *Las Hilanderas* de Velázquez como en la secuencia del almacén o taller de hilos (pp. 228-229).

Tanto los lugares, al margen de los espacios domésticos que son los más abundantes, como el tiempo de la obra, tienden a la indeterminación. Las escenas se suceden en sitios que a veces es complejo situar y las que aparecen en la obra original como consecutivas —donde sale un personaje y aparece otro en el mismo espacio— cambian a distintos momentos del día, como en el ejemplo anterior resulta el combate con los guardias y los fuegos artificiales nocturnos, e incluso se llegan a intercalar dos escenas que están sucediendo simultáneamente.

El tratamiento del texto de Lope se basa principalmente en el recorte de versos del original, sobre todo aquellos con mayor número de referencias cultas, en casi todos los soliloquios y, adicionalmente, todas las intervenciones de Celia y Turín. Además, Manuel Iborra se permite alguna licencia para la reescritura de frases puntuales, como hemos visto en el caso de Octavia. En el epílogo de la obra, aparecen las bodas de las tres parejas para acabar recitando esos seis personajes una de las intervenciones de Laurencio, del segundo acto, cuando se encuentra con Duardo y Feniso, que trata precisamente de la temática neoplatónica del amor como cátedra de las ciencias, dando así la conclusión y moraleja a la obra. Según recoge Yolanda López (2017: 88), el director y adaptador decía respetar un ochenta por ciento del verso original y comenta que para enseñar la frescura de este y

otorgar una declamación más natural contrató los servicios de asesoría de verso de Alicia Hermida que, como ya vimos, trabajó en la primera versión de *Estudio 1* interpretando a Clara, pero que desempeñaba el mismo rol de asistencia en el programa televisivo y, también, en la adaptación de *El perro del Hortelano* de Pilar Miró (López, 1997: 88).

La música, compuesta e interpretada por la Orquesta Barroca Valenciana, merece una especial mención, y hoy es posible escucharla a través de plataformas digitales como Spotify al margen de la película.

A pesar de su fracaso en taquilla, la obra fue premiada en el Festival de Cine de Málaga con la Biznaga de Plata a mejor actriz protagonista —a Silvia Abascal como Finea—, a mejores actriz y actor de reparto —a Macarena Gómez como Nise y Roberto San Martín como Liseo— y a mejor vestuario, con una nominación a mejor dirección. En los premios Goya, solamente obtuvieron la nominación de mejor actriz protagonista, pero no se llevó la estatuilla.

9.9.4. Una propuesta audiovisual en internet

De internet procede el nuevo formato adaptado de *La dama boba* que es el resultado de dos procesos actuales. Por un lado, nos encontramos con el desarrollo que las plataformas de vídeo en internet, como YouTube, han venido teniendo durante la última década, llegando a millones de espectadores que eligen qué consumir. Por otra parte, la situación de pandemia, generada por la COVID-19, que estamos sufriendo en la actualidad y ha conllevado la ejecución de medidas tales como las cuarentenas totales o parciales, los cierres de edificios públicos y culturales o controles de aforo a nivel mundial. Entre otros muchos sectores, todo esto ha perjudicado notablemente al de las artes escénicas, que, sin embargo, ha buscado nuevas fórmulas para subsistir y que incluso, haciendo uso de las plataformas mencionadas, ha generado un nuevo tipo de espectáculos que con formatos renovados permiten expandir su arte.

El grupo de teatro [Repertorio Español](#) de Nueva York nace en 1968 con la idea de llevar el teatro en español a dicha ciudad y, afincado en el Gramercy Arts Theatre, desde 1972 ha presentado unas 300 producciones de obras procedentes de los clásicos hispánicos,

autores de Latinoamérica y escritores estadounidenses que recogen la experiencia latina en dicho país con el fin de promover y divulgar la rica herencia del teatro Hispánico en su más amplio concepto.

El 7 de mayo de 2021, Repertorio estrenó a través de YouTube y Facebook su versión de [*La dama boba*](#) que, debido a la situación sanitaria, resulta en una nueva materialidad heredera del teatro grabado, pero llevada a un nuevo concepto. Durante la puesta en escena se alternan dos tipologías de rodaje: por una parte, unas secuencias tomadas en escenario con fondo negro, sin decoración, pero con vestuario de inspiración clásica, diseñado por Fernando Then; por otra, escenas grabadas en mosaico a través de la plataforma de videollamadas Zoom, muy utilizada para la comunicación durante la cuarentena, con ropa de calle. El montaje audiovisual, realizado por Tané Martínez, intercala indistintamente en las escenas los dos tipos de rodaje, generando una experiencia nueva y propia de este periodo concreto, y que es una manifestación más de cómo la tecnología ha paliado los efectos de la distancia impuesta por las cuarentenas sanitarias. El resultado es, por tanto, un formato inédito que recoge los procesos mencionados anteriormente y que en un futuro servirá como testimonio cultural de la situación actual.

La dirección y la adaptación del texto está realizada por Leyma López, que se basa en la tradición del manuscrito original. En la primera escena ya es posible comprender como se va a desarrollar la producción; comienza con todo el reparto sobre el escenario, pero marchándose al comenzar a hablar Octavio con Miseno, para inmediatamente pasar al formato en mosaico; es de mencionar en esta secuencia el recurso que se utiliza para mostrar a Finea en el escenario, sustituyendo la imagen de Miseno, mientras su padre habla de ella para presentarla al espectador. Esto es ejemplo, de cómo la «multipantalla», es un elemento clave del montaje, utilizándose para mostrar imágenes adicionales sobre lo que se está verbalizando y para que el espectador pueda entender mejor el espectáculo.

Una crítica que se le puede hacer a este formato es el acústico, pues los micrófonos son de calidades muy distintas en el formato de videollamada; además se percibe algún error de texto actoral debido, muy probablemente, a la falta de ensayos colectivos que en otras circunstancias se hubieran resuelto en una versión más depurada.

Entre los cambios existentes, podemos ver la fusión de Duardo y Feniso en el personaje de Laurencio, que toma parte de sus versos; lo mismo sucede con el personaje de Miseno, que se convierte también en instructor de letras y de danza; aunque quizá los cambios más notables se producen precisamente en el final de la obra. Primero, cuando Liseo pide la mano de Nise, esta le rechaza con unos versos pertenecientes a Sor Juana Inés de la Cruz al decir «Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis» y tras ello abraza a Finea, retirándose al patio de butacas, de esta forma culmina una adaptación feminista contemporánea, que se acentúa posteriormente al añadir «si Celia quiere» cuando le da su mano a Turín. Para dulcificar el final romántico y eliminar la victoria materialista de Laurencio, se expurgan los últimos versos que hacen referencia a los cuarenta mil ducados (vv. 3166-3169). Al final de las intervenciones aparece el último cambio, cuando Feniso «pedía» la «mano hermosa» de Duardo se atribuye a Miseno, que se la solicita a Liseo y este se la da; luego cierra este último con el parlamento al público tras el que el reparto hace una reverencia hacia el público.

9.10. *La dama boba para niños y jóvenes*

Si tradicionalmente los estudios filológicos no han profundizado demasiado en el ámbito de la recepción del teatro del Siglo de Oro entre los distintos públicos, algo en lo que últimamente se está trabajando más profundamente, menos ha sucedido si pensamos en una audiencia infantil y juvenil. Con el paso de los siglos, pueden observarse cambios en la concepción de lo que significa la infancia, la educación, el entretenimiento o las formas de relación con el entorno y todo eso afecta a cualquier ámbito, incluso a cómo se difundirán y percibirán los textos auriseculares.

En *La dama boba* hemos visto a través del texto un atisbo de la educación de la clase acomodada del Siglo de Oro, por lo que sería posible que jóvenes en formación entendieran y rieran con los chistes sobre la lección de lectura, pero eso no nos permite saber si era frecuente su presencia en los corrales de comedias como público, con gasto de entrada incluido. Es sabido, por otra parte, que en las compañías existía alguna que otra familia dedicada a la interpretación y que los hijos e hijas debían acompañar a sus padres en ocasiones al teatro e, incluso, está documentada su participación en obras (Buezo, 1996); sin embargo, no se ha hallado forma de saber si este tipo de representaciones eran

suficientes para atraer o entretener a este grupo de jóvenes espectadores.¹⁷⁷ Al pasar al medio impreso, como ya hemos visto al tratar sobre la *Parte novena*, Lope (1618) intenta que su edición sea considerada como referente del idioma al afirmar en el prólogo que está compuesta «en gracia de los que hablan la lengua Castellana, como nos la enseñaron nuestros padres», algo que no se puede desvincular de las prácticas de educación relacionada con los textos impresos (Chartier, 2002: 121-145) o con el uso del teatro en la educación jesuítica en la época (Cutilla, 2015: 8-13). A pesar de todo esto, no se halla evidencia de una intencionalidad de puestas en escena y adaptaciones textuales realizadas para la infancia y la juventud hasta la llegada del siglo XX, gracias a las numerosas publicaciones que permiten documentar este hecho, pero también a los avances tecnológicos que permiten abrir nuevos horizontes.

Se ha dicho que el siglo XX va abriendo la comedia a un público más amplio y general, y esto abarca también a este sector de la población. En el caso de María Guerrero, cuya intencionalidad de difundir y dar prestigio al teatro del Siglo de Oro y aunada con la vocación investigadora y educadora de Fernando Díaz de Mendoza, según lo extraído de la prensa de la época, podemos hallar constancia de representaciones dirigidas a escuelas municipales en el marco de unas conferencias de difusión sobre la historia del teatro programadas desde octubre de 1902. A pesar de ello, *La dama boba* no fue una de las opciones elegidas para esta labor.

9.10.1. Historias de Lope de Vega de M^a Luz Morales. Barcelona: Araluce.

Debemos pasar al ámbito impreso donde nos encontramos, volviendo de nuevo atrás en el tiempo, con la primera versión de la comedia adaptada con este propósito para los niños. Hacia 1912, la editorial barcelonesa Araluce lanza una colección llamada *Las obras maestras al alcance de los niños* después de ver el éxito comercial de esta estrategia en empresas inglesas y sumado a la necesidad urgente por parte del gobierno de elaborar libros amenos y atractivos para estimular la lectura a través de ellos, tanto es así que los ejemplares son declarados «por Real Decreto [29-06-1912] de utilidad pública y para las

¹⁷⁷ Varey (1957) y, siguiendo sus estudios, Ruano de la Haza (1999: 66-68) hablan de los espectáculos de títeres en España y en el Siglo de Oro, pero en ninguno de los casos se habla de que sean específicos para un público infantil, sino más bien, para uno más general.

Bibliotecas circulantes» como reza la primera página de algunos de ellos. Bajo este sello y con la pluma de la periodista y escritora María Luz Morales, una de las autoras más prolíficas de dicha colección con 27 adaptaciones realizadas, se llegaron a comercializar hasta 93 pequeños tomos durante casi 60 años, siendo libros de referencia para niños a lo largo de distintos periodos históricos —Restauración borbónica, dictadura de Primo de Rivera, «dictablanda» de Berenguer, Segunda República y dictadura de Franco— que pervivieron gracias a las distintas reediciones que se llevaron a cabo a pesar de las censuras. Estas *Obras maestras*, la figura de Morales y su papel en todos estos momentos han sido muy bien estudiadas por la investigadora Teresa Julio (2019, 2021).

Dentro de la colección existieron unos cuantos volúmenes dedicados a dramaturgos que incluían una versión narrada de sus obras más reconocidas y eran titulados como *Historias de...* seguido del nombre del autor. En el caso de *Historias de Lope de Vega* fueron incluidas *La Estrella de Sevilla*, *El mejor alcalde, el rey* y *La dama boba*. Al igual que el resto de tomos de la colección, este estaba compuesto en 8º, con unas dimensiones de 15 x 12 cm. y encuadernado en tela con decoraciones doradas estampadas; este, en concreto, cuenta con 124 páginas más las hojas de guarda y presenta el filo en dorado. No se encuentran datos de publicación de la primera edición y, aunque la censura de José Palma-rola para el ejemplar está fechada el 21 de octubre de 1914 en Barcelona, no aparecen referencias en prensa hasta el 1 de enero de 1924 (*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*. 123). En la primera edición, *La dama boba* se halla entre las páginas comprendidas entre la 95 y la 122, en ella se incluyen tres ilustraciones pintadas por José Segrelles Albert, que las firma con su segundo apellido. En la primera, situada en la página 98, aparece Finea sentada con el naipe de Liseo en la mano y detrás Clara; en la página 112, se halla una ilustración de Octavio tirando de la oreja a Turín tras llegar a Recoletos y ver que no se está produciendo un duelo, como el criado le había dicho, sino que Laurencio y Liseo se encuentran hablando amistosamente tal y como se aprecia en dicha imagen; por último, en la página 121, aparece la petición de mano de Finea.

En esta versión la autora crea un texto en prosa en forma de relato infantil que se basa en el argumento de la comedia de Lope de Vega, siendo paradigma real de lo referido por Bergmann (1981: 406) cuando hipotetizaba cómo comenzaría *La dama boba* si se tratase de un cuento. No obstante, Morales en esa intención de inferir inocencia a las intenciones de los personajes, propia de este tipo de versiones, los cubre a todos con una pátina de

benevolencia, dulzura y honestidad que hace que los conflictos queden reducidos a malentendidos que acaban por solucionarse por esa bondad natural. Se incluyen todos los episodios más cómicos de Finea, pero la concepción del tiempo se dilata mucho más en esta versión, dando sentido al aprendizaje paulatino que esta va recibiendo de las lecciones de Laurencio.

Nise aparece retratada como una mujer muy sabia y no es ridiculizada, llegando a compartir protagonismo con su hermana, puesto que el objetivo de ambas, a través de la voluntad de Octavio, es el matrimonio. En ambos casos, los pretendientes se mueven por amor, aunque no aparta la motivación económica de Laurencio, que no es más que el motivo inicial por el que se fija en Finea, pero no por el que acaba enamorado.

Los mayores cambios se producen en el tercer acto. En el primero de ellos el escondite de Toledo se sustituye por un pabellón abandonado en el jardín, fuera de la casa, algo que sería más inapropiado desde una perspectiva moralista. El intento de matrimonio de Liseo con Finea se produce por la obligación moral de la promesa hecha a Octavio, no por despecho al rechazo inicial de Nise, la cual también se ha enamorado de este galán; Liseo, al ver que Finea se ha vuelto boba el día de la boda, rompe el compromiso con esta apelando a la comprensión de Octavio, pero asegurando que mantiene su promesa, ya que pidió el casamiento con una de sus hijas y, en este caso, solicita la mano de Nise de la que se halla enamorado; ente esto el anciano, comprensivo, accede. Es en este punto cuando Celia aparece avisando que ha visto a dos hombres en el pabelloncito deshabitado del jardín, por lo que Liseo y Octavio acuden allí espada en mano; Finea en ese momento los detiene y pide perdón a su padre porque le indicó a Laurencio que el camino a Toledo era hacia ese pabellón. Tras el desconcierto inicial del padre, Laurencio le pide la mano de Finea y Octavio la concede. Finalmente se concierta el matrimonio de los criados también, celebrándose cuatro bodas en ese día. Acaba el texto con un epílogo en el que «Nise ocupada en amar a Liseo, olvidó madrigales y sonetos» mientras que Finea «por el amor de Laurencio dio quince y raya en gracia y agudeza a todas las discretas de la Corte» (Morales, 1923?: 122).

La propia autora reconoce en el prólogo, dirigido a los niños, que se pierde la belleza original del texto pero que de esta forma permite una mejor comprensión para sus «imaginaciones infantiles» y así poder seguir el argumento de las fábulas y recrearse con las

situaciones. Con esta declaración genera un incentivo para acercarse a los textos clásicos y se encariñen con ellos hasta que su formación y madurez les permita poder comprender la versión original.

Florence Raynie (2010) hace un análisis de esta adaptación de *La dama boba* y asegura que el mensaje de Lope no se distorsiona, presentando a un Octavio atento a los deseos de sus hijas y a unas protagonistas que lideran la acción y dotan a la mujer de una imagen positiva al hacerlas dueñas de su destino. La investigadora dice que, además, en el proceso de reescritura se pierden rasgos de antifeminismo para obtener un mensaje más positivo y evitar así las malas interpretaciones. Como conclusión asegura que Morales reprodujo los rasgos cómicos, el mensaje de la universalidad del amor y el tono oral como elementos de atracción de un público joven y que mantuvo una fuerte preocupación pedagógica en su elaboración por la que aligeró de partes complejas el texto, forzó su comicidad y remodeló aspectos para aclarar el mensaje con un «style lopesque» (p. 9).

El éxito de la colección fue indiscutible y, tal y como afirma Teresa Julio (2018: 670), no solo tuvo una intencionalidad lúdica, sino que llegaron a ser parte de los fondos de bibliotecas circulantes que permitía el préstamo entre sus socios, además de ser textos recomendados para la lectura en escuelas tanto españolas como sudamericanas. Como ejemplo de ello, es posible referenciar su existencia en la biblioteca circulante de la Institución de Libre Enseñanza ya que en su *Boletín* del 31 de mayo de 1925 (p. [155](#)) se indica como elemento entre sus fondos. Por otra parte, en la revista sobre educación *Montessori* ([07-07-1935. 22](#)) aparece insertado, entre otros, un anuncio de la editorial en el que se recomienda la lectura de dicho tomo y es posible leer que la editorial remite «estas obras *francas de portes y certificado* a todos los países de América y extranjero que tengan establecido el giro postal con España».¹⁷⁸

En la tesis doctoral de Jorge Uribe Vergara (2019: 285) de la Pontificia Universidad Javeriana, se menciona cómo este ejemplar estaba incluido entre los fondos de la Biblioteca aldeana de Colombia en el seno de la Campaña de Cultura aldeana. Se especifica que la colección a la que pertenece la obra estaba al «alcance de una inteligencia infantil (de diez a catorce años de edad mental), que corresponde también al desarrollo de nuestros

¹⁷⁸ El texto en cursiva pertenece al original.

campesinos». Este ejemplo manifiesta una nueva funcionalidad de esta edición, la de culturización del campesinado entendido como infantil en su formación, que conlleva un cambio de destinatario del objeto inicial según las circunstancias sociopolíticas del ámbito rural en el país de destino, en este caso, Colombia.

El tomo de *Historias de Lope de Vega*, como gran parte de la colección, se reedita varias veces a lo largo de los periodos mencionados bajo el sello de Araluce hasta su cierre en 1975, formando parte de las bibliotecas de la Restauración y la República, sobreviviendo a la guerra y reconociendo la editorial, en el año 1953, que entonces su principal cliente eran los colegios religiosos de España y América, la junta de Adquisición de libros para Biblioteca, el Frente de Juventudes y como recomendación de docentes a sus alumnos (Julio, 2021:181-182). No obstante, la aventura editorial del tomo no acaba en ese momento, ya que en 1997 el Grupo Anaya intenta hacer uso de la nostalgia y volver a relanzar la colección reeditando los textos e ilustraciones en un formato de 4º y en cartón, con el objetivo inicial de despertar el interés entre niños y jóvenes por los clásicos, tal y como afirma Teresa Julio (2021: 188-189), pero también relacionado con la búsqueda de ese público adulto que en su infancia tuvo acceso a esos libros y quisiera compartir de alguna manera sus experiencias con las siguientes generaciones. Sin embargo, el proyecto resultó un fracaso tras editarse 20 de los 93 volúmenes, entre ellos, el que se ha analizado, que fue publicado en 1998. Los motivos fueron, por un lado, el elevado coste de los ejemplares y, por otro, el haber ignorado el cambio de mentalidad entre el público objetivo intentando atraer a un público infantil y juvenil de finales de siglo con un producto diseñado para otro de cien años atrás, con unos gustos y un entorno social y cultural completamente distintos.

En México se realiza un proyecto similar al de Anaya de mano de la editorial juvenil Porrúa. En este caso la edición del volumen fue en 2001, pero editado en tapa blanda, con un precio económico y con ilustraciones nuevas que nada tienen que ver con las anteriores, lo que ha permitido que hoy en día todavía puedan adquirirse ejemplares de las *Historias de Lope de Vega*.

9.10.2. Las representaciones del alumnado durante la II República

Se ha podido ver que teatro del Siglo de Oro y educación están ligados prácticamente desde su comienzo y la edición de Araluce ejemplifica la consolidación de su adaptación para un público joven. Sin embargo, debemos llegar al desarrollo de los planes pedagógicos de la Segunda República para encontrar casos concretos de la inclusión de las artes escénicas en el ámbito educativo.¹⁷⁹

L'Escola del Mar, institución pedagógica perteneciente al Ayuntamiento de Barcelona, creó en 1933 la revista *Garbí*, una publicación mensual estudiantil editada por los propios alumnos y, gracias a ella, es posible conocer desde una perspectiva más joven muchas de las actividades realizadas en el seno de la escuela. En el volumen 6, correspondiente a abril de 1934, aparece un artículo titulado *Els titelles* (p. 7) en el que se relata que una de las prácticas de la escuela que más gusta a los alumnos es la fabricación de polichinelas que se utilizan para preparar una función, distinguiéndose tres compañías dentro del colegio: una mixta, «Els quatre gats», caracterizada por la expresión de viveza en sus personajes; otra de niños, «El gegant del Pí», donde destaca el movimiento; la última, de niñas, «Pim, pam, pum», donde el lenguaje es lo principal. Entre las obras de teatro realizadas, el artículo habla de *La dama boba* y, para llevarla a cabo, debió participar toda la clase, adaptando los actos, preparando vestuario y con la particularidad de no estar guiado textualmente, de forma que nunca dos funciones debieron de ser iguales. En la propia revista, meses más tarde, en el número de 10 del mes de diciembre, se dice que si bien las tentativas de teatro con títeres no siempre acaban representado algo parecido a las obras, merece la pena destacar el esfuerzo por leerlas, analizarlas y adaptarlas (p. 14).¹⁸⁰

Desde una representación escénica educativa más clásica podemos encontrar otros ejemplos como el del Instituto-Escuela de Madrid, institución que alcanzó un alto nivel pedagógico como puede vislumbrarse a través de la revista *Neko*, que fue publicada en su seno por el alumnado desde abril de 1935 a junio de 1936, aunque con una periodicidad inestable. En su segundo número, aparece un artículo escrito por el alumno García Arenal, titulado «Homenaje a Lope de Vega» (p. 2), en el que explica que el 12 de abril de ese año, 1935, se celebró la representación de la obra en el aula mayor del edificio de Preparatoria. Después de una lectura sobre la importancia de Lope en el teatro español, una

¹⁷⁹ Sobre el panorama educativo durante la II República, véase Fernández (1985; 1999).

¹⁸⁰ Para un acercamiento a la historia y pedagogía en esta institución, véase Brasó (2017).

danza de espatadanzaris vascos y unos cantos, se realizó la función por parte de algunos miembros del alumnado, de la que el joven articulista afirma que «la representaron muy bien, salvo algunos, que se echaban a reír. Los que mejor lo hacían eran el padre de la Boba y La Dama Boba». El artículo concluye con unas felicitaciones a los actores, pero también a los colaboradores en las decoraciones, con lo que es posible extraer que estas eran manufacturadas.

Con un conocimiento menor sobre cómo fue el espectáculo, sabemos también que en Igualada hubo una función de los alumnos del Instituto García Fosas se hizo otra función de homenaje a Lope de Vega, donde *La dama boba* fue protagonizada por alumnos del centro y dirigida por la profesora Flora Augurea (*La Veu de Catalunya*, [05-12-1935. 18](#)).

9.10.3. El videojuego

La entrada en el siglo XXI se ha visto marcada por un cambio abrupto en cuanto a público infantil y juvenil se refiere. El desarrollo de estímulos digitales y el acceso a nuevos tipos de entretenimiento, producidos desde finales del siglo XX, ha afectado a la relación de esta audiencia con su entorno y con los productos culturales. *A priori*, esto no es nada negativo, ni exclusivo de los niños y adolescentes, pero sí afecta de una forma perjudicial al ámbito de las artes escénicas y, de una forma más acuciante, del teatro clásico.

Con esta premisa, con la intención de revertir este problema desde el sector educativo y de cubrir la distancia entre los jóvenes y el teatro, el grupo de investigación en *e-learning*, e-UCM, de la Universidad Complutense de Madrid creó un *serious game*, videojuego cuyo principal objetivo es ser didáctico, basado en *La dama boba* de Lope de Vega (Manero, Fernández-Vara y Fernández-Manjón, 2013a; 2013b) y que fue resultado de la investigación doctoral de Borja Manero Iglesias (2015).

Antes de la creación del juego, se investigaron las causas de por qué no llegaba el teatro clásico a un público juvenil y se detectaron los siguientes problemas:

- 1) La falta de entendimiento del castellano antiguo, que les dificulta seguir la trama y provoca su desconexión, acuciándose este problema principalmente en la

península ibérica frente a los países americanos de habla hispana que conservan una mayor cercanía al lenguaje y a las expresiones.

- 2) La dificultad de comprensión de la trama debido a la necesidad de tiempo de su procesado para un público acostumbrado a recibir estímulos e información de forma muy rápida a través de televisión e internet.
- 3) La consideración de que el teatro es algo pasado de moda y perteneciente a generaciones precedentes.
- 4) La obligación por parte de los planes educativos españoles de asistencia al teatro, lo que hace que sea visto como una actividad impuesta y no elegida. Desde una perspectiva propia, debe especificarse que en muchos casos los espectáculos escogidos desde los centros docentes no tienen unas características adecuadas para despertar el interés del alumnado.
- 5) La falta de conocimiento sobre el argumento que, aunque explicada de antemano por los profesores, no llegan a entender los estudiantes.

Con estos problemas tenidos en cuenta se creó el videojuego para acercar al alumnado a esta comedia de Lope; para ello se hizo uso de la plataforma creada por el propio grupo [eAdventure](#), programada en Java y disponible *opensource*.

El resultado es una aventura gráfica de tipo *point & click* que se basa, a su vez, en las representaciones realizadas por el grupo Réplika Teatro, bajo la dirección de Jaroslaw Bielski. Se usó como base la adaptación de Daniel Pérez Fernández que fue el guion de este espectáculo estrenado el 25 de octubre de 1997, en Collado de Villaba (Madrid), y reestrenado el 15 de enero 2010 en el teatro Juan Bravo de Segovia, llegando a visitar el Festival de Teatro Clásico de Almagro de ese año; el creador del juego se basó en las representaciones del reestreno. Los detalles están tan cuidados que la banda sonora del juego es la misma que la de la representación, la escenografía de la función es la primera localización que se ve en él y los personajes están extraídos de los figurines creados por Ágatha Ruiz de la Prada, diseñadora del vestuario y la escenografía de la obra.

El objetivo principal fue solventar los problemas que separan a los jóvenes del teatro clásico, para lo cual se adaptó el lenguaje, aunque se llega a hacer uso de fragmentos originales del texto para la realización de «pruebas» en las que el usuario puede, a su ritmo, familiarizarse con el texto. Además, se hizo uso del videojuego como formato más rápido en su transmisión, pero que permite adecuar el ritmo individualmente según la persona que lo esté utilizando y, a su vez, dicha materialidad genera un efecto modernizador que acerca la obra a ese nicho de población. Por otra parte, la actividad obligatoria pasa a ser algo lúdico y los usuarios son parte activa, a la vez que, a través de un sistema de puntuación, pueden competir contra el resto. De esta forma, el alumnado se familiariza rápidamente con la obra, los sucesos que acontecen y sus personajes estableciendo unas relaciones con ellos que acabarán viendo encarnados, en el caso de asistir a ver la obra, a través de un reparto real.

En el juego, que tiene una duración aproximada de media hora, se relata la historia desde la perspectiva de Laurencio que, aunque interesado en Nise, por la que dan 10.000 ducados de dote, al ser pobre y tras enterarse de la dote de Finea, 40.000 ducados, decide cortejarla. Para ello cuenta con el apoyo de su lacayo Pedro, que a cambio quiere la mano de Clara, la criada de Finea; a pesar de ello no renuncia a pretender a las dos hermanas hasta tener la mano de la boba.

En el primer encuentro en el jardín con Finea, después de una conversación ofrece su amor a cambio de un poema que use redondillas, en este punto el jugador recibe una explicación sobre este tipo de estrofa y después debe completar con las palabras dadas un fragmento del guion de la obra correspondiente a los versos 746-756 del original. Tras completar la prueba, Finea se enamora de Laurencio y le dice que tendrá que convencer a su padre, pero por el camino, en los Agustinos, se encuentra con Liseo que increpa a Laurencio por pretender a Nise, a pesar de que el primero es el prometido de Finea, es en este momento cuando acuerdan intercambiar sus intereses tras un duelo, además de que Liseo intentará ayudar al protagonista a conseguir la mano de Finea.

El duelo consiste en rimar insultos, inspirado en la mecánica que ya recogía la saga de videojuegos *Monkey Island* (1990), producida por LucasArts, y que, en la actualidad, un juego tan conocido como *Assassin's Creed: Valhalla* (2020), de Ubisoft, homenajea a través de enfrentamientos mediante escarnios. En este caso, a Liseo se le dan mal las

rimas de versos en arte mayor, lo que es clave para ganar el enfrentamiento puesto que no podrá responder con rimas. Tras su derrota, Liseo accede a ayudarlo a conquistar a Finea a cambio de que Laurencio convenza a Nise de que se case con él, para ello quiere a cambio una prueba de amor y así le dejará pasar al Gran Salón, donde se encuentra Octavio.

Al visitar a Nise en su habitación, esta lo primero que hace es explicar qué es una metáfora; Laurencio le pide a esta una prueba de amor y ella le ofrece su collar a cambio de corregir las faltas de ortografía de un poema que corresponde con una adaptación de los versos 1309-1320 del original. Con el colgante de Nise se desbloquea una conversación con Liseo, que es quien realmente está interesado en ella, para permitir entrar al Gran Salón.

En el salón se hallan Octavio, sus dos hijas —Finea mudada de ropa— y Miseno. El padre requiere de un trato educado y correcto a la hora de hablar con él; durante la conversación hace un cuestionario sobre temas vistos durante el juego cuya respuesta debe ser correcta en su mayoría para que ofrezca la mano de su hija; para terminar de convencerle, se pueden realizar algunas afirmaciones que ayuden a aumentar la puntuación. Según los errores cometidos, Octavio ofrecerá la mano de Finea, de Nise o negará el matrimonio.

El entorno del videojuego no puede ser como el teatral, pues el espacio, el tiempo o los objetos no funcionan de la misma forma. Por esta razón, para favorecer la interactividad del usuario, se han creado varios espacios, haciendo uso de fotografías retocadas, en los que el personaje se debe desplazar y que, a diferencia del espacio teatral, no pueden ser tan abstractos para conseguir una sensación de progresión y familiaridad con lo relatado, además de una mayor inmersión; a pesar de ello, se ha respetado la escenografía original como representación de la casa y lugar donde se inicia el juego. Todo el desarrollo de la historia se acompaña con música que permite al jugador despertar unas emociones distintas según las acciones de la historia —duelos, pruebas, cuestionarios, conclusión...—.

El guion utilizado ha sido fragmentado desde el punto de vista de Laurencio, descubriendo los puntos claves de su trama, los conflictos del personaje y sus objetivos, adaptándolos a unas mecánicas de juego que despiertan el interés del usuario. Como característica de *serious game*, constantemente se va dando respuesta a las interacciones en las

pruebas y en las conversaciones a través de sonidos, de forma que el jugador va aprendiendo a detectar los errores y a corregirlos e, incluso, al final del juego, se ofrece un listado de los elementos en los que ha fallado.

Como parte del experimento, el videojuego se utilizó en nueve centros educativos, entre más de 700 estudiantes de instituto. Por un lado, la mitad de la clase hizo uso de él, mientras que la otra asistía a una charla sobre la obra con dos variantes, una dada por un profesor del centro y otra por un actor profesional que había participado en ella. Por otro lado, al final de la actividad se realizaba un test que debía ser respondido por el alumnado y que tenía tres partes: la primera de datos biográficos; la segunda, sobre información sobre el rendimiento del juego y, la tercera, acerca de sus aspectos pedagógicos.

Los resultados ofrecieron unos datos interesantes: primero, se pudieron arreglar algunos errores detectados; segundo, se concluyó que el juego era considerado como bastante divertido (47 de 56 puntos), que los personajes (40 de 56), sobre todo el protagonista (48 de 56), eran creíbles y que los objetivos del juego eran casi totalmente claros (52 de 56); tercero, desde el aspecto pedagógico se valoró muy positivamente el conocimiento adquirido sobre la obra después de jugar al juego (50 de 56) y el uso de un *serious game* antes de asistir al teatro (49 de 56) (Manero, Fernández-Vara y Fernández-Manjón, 2013a: 8).

Tal como se explica en la web del videojuego, uno de los efectos más inmediatos que tuvo su aplicación, es que el alumnado del colegio «Estudio» de Madrid creó su propia representación de *La dama boba* en junio de 2013, llegando a demostrar la relación y la implicación que se estableció entre la obra y el grupo de estudiantes.

Aun así, desde un punto de vista particular el juego peca de obsolescencia en la actualidad, no por el *software* utilizado o la adaptación a los nuevos medios tecnológicos, sino por el enfoque propio de la obra. La encarnación de Laurencio como protagonista solo muestra motivaciones puramente económicas y para lograr su objetivo se vale de engaños y artimañas, sobre todo con las hermanas, siendo premiado con la mano de una de ellas según lo bien que haya «jugado» el usuario. Al margen de los conocimientos que a través del videojuego se pueden adquirir, es necesario hacer una revisión a través de un contexto más próximo a la actualidad y más sensible a las perspectivas sociales y de género y

acercarlo de esta forma a la obra, que trata sobre el poder redentor del amor y, precisamente, de la capacidad de aprendizaje, temas que podrían vincularse perfectamente con la intención de la creación de este.

9.10.4. La labor de las compañías profesionales en el siglo XXI

No debemos olvidar la labor que las diversas compañías profesionales desempeñan a la hora de adaptar clásicos a los más jóvenes, puesto que gracias a su trabajo se producen los primeros contactos y se establecen las primeras relaciones entre los niños y este tipo de teatro.¹⁸¹ No ha sido hasta el siglo XXI que la búsqueda por acercar el teatro clásico entre los más jóvenes ha alcanzado a *La dama boba*.

La primera de las producciones de las que tenemos constancia que produjo materiales teniendo en cuenta a un público más joven fue precisamente la de la CNTC. En torno a la puesta en escena dirigida por Helena Pimenta en 2002, se publicó ese mismo año un *Cuaderno Pedagógico*, el número 8 de la serie que respecto a las obras representadas realiza la CNTC. Según la información proporcionada en comunicación personal por la entonces directora de Publicaciones de la compañía, Mar Zubieta, a partir del número 15, centrado en *La entretenida* de Cervantes, se complementó a los Cuadernos con un Programa Pedagógico que lamentablemente con *La dama boba* no se produjo. Lo que sí se editó en 2002, según Zubieta, fue un *Programa Infantil* para la comedia en colaboración con alumnos del Colegio Montserrat de Madrid que incluía dibujos realizados por niños hasta 10 años.

La dama boba también tiene un papel relevante en su relación con el público juvenil y las producciones de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, que no solo representó la obra en 2017 bajo la dirección y con adaptación de Alberto Sanzol, sino que cuenta con un programa denominado [*Préstame tus palabras*](#) que desde 2016 se preocupa por hacer llegar la esencia de del teatro clásico a los institutos. Según palabras de Alex Ruiz Pastor,

¹⁸¹ Precisamente sobre la relación de las compañías profesionales y las puestas en escena con función didáctica del teatro del Siglo de Oro, destacando la labor de CNTC —sobre todo desde 2012 con Helena Pimenta en su dirección— y de Pie Izquierdo, habla Cienfuegos Antelo (2016b). Lo hace a propósito del proyecto *La Comedia VA* que busca la integración del género en la educación de los niños.

director del Espectáculo Pedagógico, se toman «prestadas las palabras» de Lope y Calderón de textos como *El caballero de Olmedo*, *La vida es sueño* y, por supuesto, *La dama boba* para elaborar una dramaturgia que se centra en los conflictos los personajes y la música en directo como forma de aproximar el teatro del Siglo de Oro a los estudiantes de Secundaria —y Bachillerato—.

- *La dama boba por Pie Izquierdo*

La primera de las representaciones escénicas de la obra especialmente dirigidas para los niños se estrenó el 26 de julio de 2008, en el Festival de Teatro Clásico de Olmedo, por la compañía [Pie Izquierdo](#) bajo la dirección de Esther Pérez Arribas y ha sido muy bien analizada por Esther Fernández (2012) al contemplar el desafío que supone adaptar una obra con un trasfondo crítico que permanece ajeno al mundo de la sensibilidad infantil. Como dice esta investigadora, *La dama boba* contiene los elementos estructurales temáticos que definen a la literatura infantil —estructura, personajes, estilo y arquetipos— que permiten su transformación. Por un lado, argumenta que la obra tiene una estructura condensada que podría adaptarse a un cuento, por otro, el carácter inocente de Finea permite crear una conexión y una identificación con el público infantil y juvenil, a través de unos comportamientos y una forma de pensar que son considerados por Fernández como atemporales.

En esta versión, el personaje de Rufino, el maestro de lectura, adquiere una nueva dimensión al convertirse en el maestro de ceremonias de la obra, así como en el tutor de los personajes, que son caracterizados como niños, para acercarlos al público. Realiza a la vez una gran labor pedagógica e instruye al espectador al comienzo de la obra sobre los principios básicos del teatro del *Siglo de Oro*, la versificación, Lope de Vega y la trama de *La dama boba*, de una forma sencilla e ingeniosa (Fernández, 2012: 121-123).

Respecto al resto de personajes, Pérez Arribas prescinde de sus intereses personales y utilitarios estableciendo desde el inicio un enamoramiento de Finea y Nise hacia Laurencio y Liseo, respectivamente. Nise, en este caso, es simplemente una estudiante precoz que es tratada benévolamente en la adaptación y se aleja de las referencias culturales de la original de Lope; Laurencio aparece fielmente encariñado con Finea desde el primer momento y se omite su interés por la dote; Liseo queda prendado de Nise a primera vista

y muestra una determinación inicial por sus sentimientos que no aparece en la versión lopesca (*ibidem*: 124).

La temática del poder educador del amor es de lo poco que se mantiene, eliminando todo rastro de problemática social o cualquier tema complejo que la obra tuviera como son los intereses económicos o la situación de la mujer; en este último ámbito, aunque se manifiesta la autoridad paterna sobre la decisión de los matrimonios de sus hijas, pronto va perdiendo la rigidez del planteamiento de Octavio en favor de los sentimientos de sus hijas. Se destaca especialmente el momento visual en el que, tras la prohibición a Finea por parte de su padre de amar a Laurencio, aparece sentada detrás del púlpito de Rufino que da la sensación de jaula, mientras que en toda la obra se destila un aire de libertad (*ibidem*: 125-129).

La escenografía, diseñada por Mario Pérez Tapanes, representa la fachada exterior de la casa de las protagonistas y su padre, donde se desarrolla toda la obra. A la izquierda se sitúa de forma fija el púlpito de Rufino, mientras que tres bancos móviles son los que se utilizan para modificar los espacios según las escenas.

Pérez Tapanes también diseña el vestuario, que utiliza la estética de payaso para vestir a los personajes con ropas anchas, aunque con reminiscencias del siglo XVII y narices respingonas, que es más evidente en el caso de Rufino que, además, lleva pintada la cara de blanco y porta peluca roja. Este vestuario complementa las técnicas interpretativas propias del *clown*, que los propios actores utilizan para aumentar tanto la expresividad de los personajes como para reforzar esa faceta cómica.

El texto incluye partes escritas *ex novo* para adaptarse a la intencionalidad de pureza que busca la directora y la obra se complementa con varios bailes, coreografías y canciones, algunas de estas adaptadas a partir del texto, pero también con un juego de marionetas, títeres y sombras chinescas a través de los cristales de la casa, con forma de gatos, animal favorito de Finea, que realizan a través de sus movimientos una labor metafórica de lo que sucede en las emociones de los protagonistas de una forma visual.

El resultado es una producción que cumple su objetivo, atrayendo la atención y divirtiendo al público más joven y que, adicionalmente, encanta a los más mayores gracias a

su ejecución y al aire de inocencia que emana de la versión. Es un ejemplo paradigmático de cómo se reformula una obra a través de la escena centrándose en el tema del despertar del primer amor con un aura pura, inmaculada y libre de las complicaciones propias de los adultos.

- La dama boba (versión animal), *una propuesta profesional desde Chile*

Entre las muchas representaciones existentes de *La dama boba* hay otra que de una manera magistral adapta la obra a su entorno y busca conectar este tipo de público; es el caso de la compañía [La Calderona](#) de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En esta versión, la acción de la obra se traslada a una granja del Chile actual vinculando la tradición criolla de dicho país a la herencia del teatro clásico español. A la hora de crear los animales, el vestuario de los actores se complementa con bellas máscaras artesanas y detallistas que generan la ilusión de figuras antropomórficas sacadas de ilustraciones de fábulas infantiles, con una escenografía muy cuidada que enmarca y da profundidad al entorno generado para la obra. Durante el espectáculo, disponible a través del propio portal de la compañía,¹⁸² podemos observar cómo se hace uso de las máscaras y de títeres para contar la historia, que se complementa con canciones y música chilena de distintas latitudes al ritmo de guitarra.

En esta adaptación las hermanas aparecen encarnadas como dos conejos, mientras que su progenitora es una gansa, Octavia, que es la que ejerce a la vez de maestra. Laurencio, pasa a ser un gato güiña, autóctono de Chile, y Liseo un pavo real, mientras que los criados que aparecen —Pedro, Clara y Celia— son títeres de aves —una gallina, un queltehue¹⁸³ y un gallo de la pasión— que son guiados por una actriz en hábito de campesina tradicional; además, aparece un grupo de espantapájaros que son los que enmarcan el argumento de la obra y los que la cierran.

Esta versión de la obra, dirigida por Ramón Gutiérrez y orientada para grupos infantiles y juveniles, pero sin olvidar al público mayor, incide en el tema principal de la obra de

¹⁸² <<http://www.teatrolacalderona.cl/la-dama-boba-version-animal/>> (Consultado el 18/12/2021).

¹⁸³ Como indica el DLE, el queltehue es un «ave zancuda de Chile parecida al frailecillo, que habita en los campos húmedos y que domesticada se tiene en los jardines porque destruye los insectos nocivos». Cuidado con los espacios y los símbolos intrusos!!!

Lope, el poder educador del amor, pero dentro de su lenguaje subyacen unas tramas con un tratamiento del humor fantástico que el adulto disfrutará, como son los intereses económicos y el papel de la mujer en la sociedad. El tratamiento que se le da a la comedia es una delicia visual, donde los actores brillan en su ejecución y divierten de esta manera a cualquier espectador hispanoparlante, aunque esté enfocada inicialmente a un público infantil y juvenil chileno.

La obra se estrenó en el teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile en julio de 2014 y llegó a España al Festival Barroco Infantil de Almagro de 2015. Este festival busca precisamente el objetivo de hacer llegar los clásicos de nuestra literatura áurea a ese público que, como se decía al tratar sobre el videojuego, parece distante con fórmulas que finalmente consiguen un buen resultado y promocionan actividades, como la presente, para disfrutar colectivamente.

BLOQUE IV

10. La creación de un portal digital

Como materialización digital de la presente investigación sobre *La dama boba* se concibió la creación de un espacio virtual que reuniera en un solo lugar la información y parte de la documentación digitalizada sobre los hitos y diversas manifestaciones que la vida literaria, teatral, social y cultural de esta comedia de Lope ha ido generando. El propio portal será una nueva manifestación y materialidad más, un nuevo bien cultural y un producto de investigación, como la propia tesis.

Inicialmente se pensó en crear un lugar que recogiera el testigo de la Edición crítica y Archivo digital de 2015, coordinada por Marco Presotto. Sin embargo, pronto se reveló que el nuevo portal y su intencionalidad variaba respecto al de su predecesor y, por tanto, necesitaba un diseño diferente. Mientras que el primer el archivo digital servía al propósito filológico de ofrecer todos aquellos materiales relacionados con la propia edición y disponía la visualización sinóptica de tres facsímiles digitalizados, el nuevo se enfoca, como veremos a continuación, en el estudio de la pervivencia en el tiempo de la obra, así como en su influencia cultural, desde esa concepción más amplia de la obra y el texto de la que hemos hablado en los capítulos precedentes. Así, se podría decir que lo que aquí se va a ofrecer ahora es un archivo crítico digital de un bien cultural.

La web que se ha intentado desarrollar aquí sigue la tendencia expuesta por el historiador Patrick Sahle (2016) al definir la «edición académica» como «the critical representation of historic documents», añadiendo que:

The notion of *scholarly editing* should not be restricted to literary texts but has to cover all cultural artefacts from the past that need critical examination in order to become useful sources for research in the humanities.

Esta forma de entender este tipo de ediciones trasciende al adentrarse en el mundo digital ya que, por su idiosincrasia, puede alcanzar límites más allá de la imprenta. Puede existir controversia puesto que Sahle invita a abrir el concepto de «crítica» y a utilizarlo no solo en lo relativo a la intervención filológica en los textos sino también a toda aquella que, hecha con criterios, facilite la interpretación y el uso de los materiales de la edición. Como

ejemplo es posible señalar las descripciones, los etiquetados o, incluso, la preselección crítica de los elementos que esta debe tener.

Por otra parte, Sahle habla del uso del concepto documentos sobre el de texto u obra, pues acertadamente afirma que estos no son los únicos elementos sobre los que centrar una edición. Sin embargo, los documentos son la base de estudio e interpretación para cualquier objeto de estudio, ya sea textual o no.

Desde una perspectiva particular, consideramos que es aquí donde principalmente se puede observar que las Humanidades Digitales no son un área única y debe considerarse como errónea la aplicación de sus conceptos a todas las disciplinas como normativa. Patrick Sahle es, ante todo, historiador y, desde esta perspectiva, concibe lo que son las ediciones académicas y cómo deben entenderse en el ámbito digital. Lógicamente, desde la Filología existen otras motivaciones y otros enfoques metodológicos que no tienen por qué acoplarse a esta forma de edición y, por tanto, deben buscarse otros enfoques que se adapten mejor a los objetivos requeridos.

Este es un ejemplo de por qué las Humanidades Digitales deben ser entendidas como la aplicación y el desarrollo de metodologías basadas en este medio para favorecer el crecimiento de cada una de las disciplinas humanísticas. Concebir las HD como un todo unificado es algo irreal ya que tanto los objetos de estudio como la intención de su análisis divergen, necesariamente, en la forma de ofrecer los resultados, sobre todo en el entorno digital. Por supuesto que se debe trabajar en desarrollos de herramientas y métodos comunes en su seno, pero la aplicación de ellos debe corresponder a cada disciplina y objetivo según convenga, con un verdadero criterio académico y crítico, que no por ser diferente pueda ser considerado como erróneo o menos adecuado.

No vamos a entrar en el debate de si la elaboración de un archivo crítico digital es una edición académica, pero es con esta idea se ha intentado reunir y enlazar todos aquellos materiales que pueden dotar de sentido a la recepción de la obra.

10.1. La edición de un archivo crítico digital: primeros pasos

Aunque Sahle se centra en los documentos como fundamento para su definición de edición académica, esta investigación parte de los conceptos de «texto» tal y como lo entiende Donald MacKenzie (2005), utilizado a lo largo de esta tesis, y el de «obra» de Robinson (2013) en el que la importancia de las relaciones entre los documentos y materialidades relacionados con ella es capital para su cabal entendimiento:

The extant documents, the documents we reconstruct, the relations we uncover among the documents and all involved in their creation, transmission and reception, and the acts of communication we extract from them, are the work (*ibidem*: 41).

Partiendo de estas ideas, al inicio de esta investigación se consideró el uso de los datos enlazados y de una ontología para unir y visualizar los elementos de *La dama boba*. Para ello, se tomó como referente el desaparecido proyecto ECLAP o, incluso, Linked Jazz, que, desarrollado por el Semantic Lab del Pratt Institute de Nueva York, se centra en el estudio de las relaciones en la comunidad de la historia de este género musical. No obstante, al comenzar a trabajar en ello se pudo ver que esto debía ser una tarea en varias fases si se quería obtener un resultado científico y bien documentado que recogiera la trayectoria de la obra a través del tiempo y las potenciales relaciones que entre las materialidades pudieran existir.

La primera fase debía ser, necesariamente, la investigación profunda de los distintos elementos materiales de la obra para comprender todo lo que abarcó su trayectoria. Todo, en la medida de lo posible, obviamente. El estudio sobre su pervivencia y su recepción demostró que, si esta había sido objeto en múltiples ocasiones de estudio, todavía existían ciertas lagunas sobre cómo fueron sus procesos de transmisión y la diversísima variedad de manifestaciones que implicó. A pesar de existir algunos artículos como Cienfuegos (2016a) o Pedraza (2002) que ofrecen unas ideas aproximadas y generales de su transmisión en el tiempo, las investigaciones sobre *La dama boba* están centradas sobre todo en el análisis textual, literario o teatral de la obra, en cómo se pudo entender en la época de su composición o en cómo se comprende en la realidad, como demuestra el título coordinado por Espejo y Mata (2020).

Durante todo el transcurso de esta investigación se ha podido observar la gran cantidad de elementos hallados, que trascienden con mucho las materialidades propias del texto y

que, desde un nuevo enfoque, dotan de historia a *La dama boba* y que son los que se estudian a lo largo de esta tesis.

10.2. Minimal Computing: Wax.

Si la primera etapa es la de investigación, la segunda se centra en la elección del tipo de web que se quiere realizar y cómo adaptar los elementos encontrados al lenguaje de la misma manteniendo un discurso.

Gracias a Lillian Manzor, directora del Archivo Digital de Teatro Cubano, y al grupo de investigación en Humanidades Digitales del departamento de Modern Languages and Literatures de la University of Miami, se planteó que la mejor opción podría ser hacer uso de tecnologías y estrategias de «Minimal Computing».

Según Alex Gil (2015) «Minimal Computing is the application of minimalist principles to computing» y debe concebirse desde lo mínimo necesario para conseguir el resultado pretendido. Poco después, Jentery Sayers (2016) definió alguno de los «principios mínimos» que esta corriente promulga: diseño mínimo, uso mínimo, consumo mínimo, mantenimiento mínimo, barreras mínimas, internet mínimo, mínima externalización, automatización mínima, espacio mínimo y mínimo lenguaje técnico.

Todos estos conceptos definidos por Sayers pueden concretarse a través de una forma de trabajo autónoma por parte del creador que tenga como resultado un sitio web autogestionado. Este se caracterizaría por disponer la información necesaria de una forma concisa haciendo uso del menor número de recursos posibles respecto a almacenamiento, procesamiento o energético y que permita a un mayor número de usuarios poder acceder a pesar de las limitaciones de internet tales como velocidad o, en algunos casos, estabilidad. De esta forma también se asegura una menor obsolescencia, al utilizar lenguajes de programación sencillos y no depender de elementos externos.

Precisamente a propósito de la aplicación de mínima computación a los datos enlazados y las ontologías, Erik Radio (2020) afirma que los principios que se aplican en este ámbito deben ser los de mínimo diseño, mantenimiento mínimo, mínima obsolescencia y justicia máxima, este último para evitar la limitación de acceso por barreras sociales, económicas,

culturales o tecnológicas. Se puede observar la gran coherencia con principios propios de las Humanidades Digitales. No obstante, añade dos nuevos principios que deben tenerse en cuenta: el de máxima materialidad que permita a los modelos o recreaciones acercarse a las realidades materiales y físicas de las diferentes entidades; y, por último, el de transparencia máxima para poder facilitar la interpretación de los elementos y sus propiedades, pudiendo fácilmente entender cuáles de ellas son abstractas y subjetivas o cuáles de ellas se basan en aspectos concretos de su materialidad.

Por todo ello, se decidió aplicar esta visión en la medida de lo posible y es por lo que se decidió hacer uso de *Wax*, un proyecto de computación mínima diseñado para la creación de exhibiciones académicas de objetos digitales y que sigue los principios mencionados con anterioridad, centrado especialmente en la longevidad, el bajo coste y la flexibilidad. Está dirigido por Marii Nyröp, de la New York University y en la actualidad es mantenido por ella junto a Alex Gil, de Columbia University Libraries.

El proyecto utiliza paquetes de programación basados en el lenguaje Ruby para el procesamiento de imágenes y su asociación con los metadatos, además de hacer uso de temas de Jekyll, un generador de sitios web estáticos. Al ser una página estática no requiere de una compleja comunicación con el servidor al hacer uso de formatos simples de HTML, CSS y archivos JavaScript. Adicionalmente, posee unas guías de utilización muy sencillas para poder familiarizarse con los procesos de trabajo, aunque requiere ciertos conocimientos previos de HTML y CSS para poder hacer modificaciones en la página.

No obstante, para la inclusión de todos los metadatos de los registros en la web, en nuestra estancia en la University of Miami, se nos recomendó la utilización del formato Dublin Core, creado especialmente para la catalogación de objetos digitales. La razón de ello es que DC es un estándar conocido y que se encuentra bastante extendido internacionalmente, aunque dependiendo de su aplicación, a veces varía el uso de sus campos, por ese motivo es necesario el establecimiento de unos criterios propios.

10.3. La creación de metadatos en Dublin Core

Lo primero que se estableció es la forma de generar una nomenclatura única para cada objeto que hace uso de un código alfanumérico formado por el prefijo «dbitem» y completado por diez dígitos que responden al siguiente esquema:

- Los cuatro primeros números indican la colección digital o institución a la que pertenece el objeto referido como se presenta en la siguiente tabla:

0000	Sin procedencia digital
0100	Colección propia
0200	Ediciones digitales de la obra
1000	Biblioteca Digital Hispánica / Biblioteca Nacional de España
2000	Museo Nacional del Prado
3000	Biblioteca Digital Memoria de Madrid
4000	Plataformas digitales varias
5000	Biblioteca Institut del Teatre
6000	Biblioteca Menéndez Pelayo
7000	Biblioteca de Catalunya
8000	Hemeroteca de Sevilla
9000	Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid
1100	Internet Archive
1200	Hathi Trust Digital Library
1300	CER.es
1400	Biblioteca Virtual de Prensa Histórica
1500	Archivos nacionales y regionales de España

- Los dos siguientes indican en números arábigos el siglo al que pertenece la referencia analógica.
- Dos números más indican la pertenencia a una de las cinco categorías establecidas: 01, para impresos y manuscritos; 02, para representaciones teatrales; 03 para imágenes fotográficas y pinturas; 04 para otro tipo de representaciones que no son teatrales; 05 para una miscelánea de objetos restantes y 06 para las ediciones digitales.
- Los últimos dos dígitos responden a un número único asignado a cada objeto dentro de la categoría previa.

De esta forma el registro del manuscrito autógrafo sería el siguiente: dbitem1000170101 (dbitem+1000[BDH]+17[s.XVII]+01[manuscrito]+01[ID]).

Para el contenido de los registros se han seleccionado los campos que se describen a continuación. Evidentemente, no todos los objetos disponen de información para cumplimentar la totalidad de los campos e, incluso, dependiendo de la tipología del objeto referido no es común hacer uso de algunos; por ejemplo, no hemos considerado «publisher» en las puestas en escena.

Como se podrá observar, también se ha intentado reflejar algunas de las relaciones existentes entre los distintos elementos que, si bien, ahora quedan incluidos solamente en el registro, posteriormente servirán para vincularlos en una futura fase para poder crear una ontología de datos enlazados.

Campo	Etiqueta	Descripción
Título	dc:title	Nombre del objeto.
Creador	dc:creator	Autor/es o creador/es del mismo.
Descripción	dc:description	Breve descripción que contiene información sobre el objeto referido.
Editor	dc:publisher	Puede haber de dos tipos:

		<ol style="list-style-type: none"> 1. Persona o institución que publica o edita el objeto analógico. 2. Persona o institución encargada de disponer el recurso digital.
Fecha	dc:terms:created	Fecha de creación del objeto referido. Se aconseja que se siga la estructura YYYY-MM-DD.
Tipología	dc:type	Señala la tipología material del objeto.
Identificador	dc:identifier	Código alfanumérico único para cada objeto que coincide con la nomenclatura del registro.
Fuente	dc:source	Indica la procedencia del objeto digital, enlace desde el origen, si lo hubiere. Siempre que se pueda conviene el uso de hiperenlaces.
Idioma	dc:language	Idioma en el que está producido el objeto.
Relación	dc:relation	Propiedad que señala la relación entre dos objetos, este campo es descriptivo, pero adicionalmente se debe incluir una propiedad que indique el tipo de vínculo y el ID del objeto con que el que se relaciona.
Propiedad: es versión de	dc:terms:isVersionOf	Se usa para señalar que el elemento presente versiona a otro, pero sin cambiar la materialidad (Ej: una reedición).
Propiedad: es parte de	dc:terms:isPartOf	Indica la pertenencia del objeto a otro (Ej: Una obra en una colección).
Propiedad: se acerca a	dc:terms:conformsTo	Indica una reproducción aproximada de un objeto anterior pero que no puede ser filiado directamente.
Propiedad: se basa en	dc:terms:isBasedOn	Indica si el objeto descrito se basa o inspira en otro precedente para su creación (Ej: Una materialidad que deriva de otra).

Propiedad: es copia de	dcterms:isCo- pyOf	Se usa siempre y cuando el objeto se haya creado con la intención de copiar el referido.
Cobertura	dcterms:tempo- ral/spatial	Cobertura espacial o temporal del recurso. Es decir, lugares y periodos en los que estuvo vigente. Generalmente usado para representaciones de la obra.
Derechos	dc:rights	Indica el tipo de derechos que protegen al objeto digital, si lo hubiere.
Procedencia	dcterms:provenance	Utilizado para indicar si el objeto analógico al que se hace referencia ha cambiado de custodia o propiedad, si tiene relevancia para su estudio.
Derechos de propiedad	dcterms:rights- holder	Indica quién tiene la propiedad actual del objeto analógico.

Una vez creados los registros, los que posean imágenes deben ser emparejados con estas a través de la nomenclatura que tiene que ser similar. Si el total de registros creados es de 179, solamente 35 poseen objetos digitales, teniendo en cuenta que 90 de ellos son referidos a representaciones teatrales y, por tanto, no disponen de ellos. Esta tarea se realiza a través de un CSV que en una primera fase del desarrollo incluye los 35 registros con objeto digital propio; además incluye un enlace directo al registro Dublin Core. En fases posteriores se intentará automatizar el proceso.

Este portal estático está siendo alojado temporalmente en GitHub y su visualización se puede realizar a través del siguiente enlace: <<https://celioht.github.io/damaboba/>>. No obstante, la página está protegida por contraseña¹⁸⁴ hasta la publicación de esta tesis.

¹⁸⁴ Contraseña de acceso: DamaBoba2022. Se ha podido incluir gracias al desarrollo de Matteo Brusa <<https://github.com/matteobrusa/Password-protection-for-static-pages>> (Consultado el 05-01-2022).

11. Conclusiones

Desde el inicio de este estudio en 2017 se ha producido un incremento tanto de las investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro como de sus resultados. El mejor ejemplo de esta tendencia lo expuso Germán Vega en su ponencia de cierre del *X Congreso Internacional Lope de Vega*, celebrado del 24 al 26 de noviembre de 2020, titulada «¿Cuánto Lope queda por editar?». En el recorrido que hizo el investigador sobre este tema mostró algunos descubrimientos relacionados con la atribución de autoría de obras dramáticas auri-seculares, obtenidos gracias a la aplicación de técnicas y herramientas digitales en consonancia con metodologías filológicas —en el seno del proyecto *ETSO*—, que resultaron sorprendentes.

Precisamente entre las herramientas digitales utilizadas, además del paquete *Stylo* de R para estadística estilométrica, Germán Vega reconoció el uso de la interfaz de búsqueda de PrIx, creada por el centro PRHLT con modelos probabilísticos en los que se colaboró desde el desarrollo de esta tesis. Esta labor es probablemente la menos visible por sus características, pero gracias al trabajo de *ETSO* ya ha demostrado su utilidad. Adicionalmente, Germán Vega explicó que se había realizado un entrenamiento independiente de modelos probabilísticos de escrituras manuscritas del teatro del Siglo de Oro con RTM a través de la plataforma Transkribus para la extracción de textos a los que aplicar la estilometría estadística. Con ello queda explicitado uno de los objetivos que tenía esta tesis en sus fundamentos, que era participar en la demostración de los beneficios de la tecnología digital, especialmente la del RTM, en el ámbito humanístico.

A nivel tecnológico, como queda patente en el segundo bloque de esta tesis, las utilidades del RTM alcanzadas son solo una pequeña parte de las que se pueden llegar a desarrollar. Desde aquí se plantea la experimentación con esta tecnología como posible itinerario de investigación en el que convendría profundizar para la obtención de herramientas que ayuden a complementar los estudios de teatro del Siglo de Oro, pero que sean extensibles a otras áreas como la de Ciencias y técnicas historiográficas o cualquier otra rama de los estudios históricos que hagan uso de fuentes digitalizadas. Las aplicaciones que aquí se proponen son precisamente el uso de los modelos probabilísticos para datación de escrituras y manos de composición, identificación de autoría cercana a la de la estilometría o la obtención de cotejos automáticos, herramientas que, sin lugar a duda, serían útiles para

estos campos humanísticos. Debido a la multidisciplinariedad de esta tesis y su carácter ecléctico, no se ha profundizado en este aspecto que podría ser un tema independiente de otra investigación diferente, sin embargo, no hemos querido obviarlo y se contempla como base para futuros estudios.

No es solo en el campo de la tecnología en el que este estudio ofrece resultados. El tratamiento histórico y microhistórico que se hace de *La dama boba* a través de sus múltiples manifestaciones ha permitido ampliar el panorama del conocimiento sobre las tradiciones culturales y testimoniales de la obra. En este trabajo se ha intentado analizar esta obra dramática en su tradición literaria y documental, pero también patrimonial en relación con su entorno histórico, con ópticas procedentes de los ámbitos de la historia del libro o de los estudios literarios y culturales, principalmente.

El tratamiento de los siglos XVII y XVIII se ha centrado en los objetos librarios y documentos de la época, manuscritos e impresos. Para ofrecer un panorama evolutivo, se ha seguido una secuencia cronológica, independientemente de las tipologías materiales de los elementos. Comenzando por el manuscrito autógrafo hasta el episodio del manuscrito preservado en la Biblioteca Palatina de Parma, se ha efectuado un análisis de los testimonios que, aunque habían sido estudiados con anterioridad, han arrojado nuevos datos.

Entre las novedades, cabe destacar, en primer lugar, que el análisis paleográfico sobre la licencia portuguesa del manuscrito autógrafo ha permitido fecharla con exactitud el 21 de marzo de 1616, lo que indica que tres años después de su composición, la compañía de Pedro de Valdés y Jerónima de Burgos seguía representando *La dama boba*. En la relación de Lope con la actriz, nos posicionamos de acuerdo con De Salvo (2003) en que no hay ningún tipo de base documental para asegurar que fuera de carácter amoroso. Después de indagar sobre este hecho y constatar que el manuscrito fue un regalo para Jerónima, nos inclinamos a pensar que este hecho se debió más al inicio de la actividad empresarial de esta junto a su marido en una compañía independiente que a cualquier vínculo romántico. La fecha de la entrega habría sido septiembre de 1613, propiciada por la celebración de los festejos con motivo del traslado de Nuestra Señora de Fuencisla, a los que asistió el rey Felipe III.

El deterioro de las relaciones entre Jerónima y Lope impidió que el dramaturgo pudiera recuperar el autógrafo y usarlo como base en la edición de la obra incluida la *Novena parte* de sus comedias. Como es sabido, tuvo que recurrir a una copia «pirata» procedente de las funciones de la compañía, cercana a la copia manuscrita, conservada en la BNE, de los Remírez de Arellano, conocidos «memoriones» de la época. La *editio princeps* vio la luz en 1617 en la imprenta madrileña de la viuda de Alonso Martín y al año siguiente se realizó una nueva edición en la barcelonesa de Sebastián Comellas, iniciándose con ellas la tradición impresa de la comedia, que sería la predominante hasta que los estudios filológicos recuperasen el texto del manuscrito autógrafo ya en el siglo XX.

Por otro lado, entre los siglos XVII y XVIII se han identificado dos tipos de ediciones sueltas, con cambios en los formatos de producción y de costes abaratados, siendo accesibles para una mayor población capaz de leer el texto —no deben ser olvidados otras formas de lectura, como en voz alta, colectivas o recitadas comunes durante estos periodos—. Gracias al compendio que Juan Isidro Fajardo hizo en 1717 de todas las obras impresas en español y portugués, podemos plantear la hipótesis de que la primera de ellas salió de una imprenta sevillana antes de esa fecha, aunque habría que indagar en cuál. Podemos datar la segunda en 1737, como producto de una colaboración entre la Lonja de Comedias de la Puerta del Sol, bajo la gestión en ese momento de Teresa de Guzmán, y la imprenta de la plaza del Carbón de Zaragoza. En realidad se trata de una edición con dos emisiones en las que difiere el colofón, uno por cada uno de estos lugares, que formó parte de una colección que ha sido en gran parte identificada en el presente estudio. La peculiaridad de este último formato de suelta es que cambia el título original de *La dama boba* por el de *La boba discreta*. Este cambio de título parece responder a una estrategia de mercadotecnia pues unos años antes tuvo éxito la comedia homónima refundida de José de Cañizares, pero basada en la obra, también de Lope, *La boba para los otros y discreta para sí*. En el ámbito escénico no hay constancia de la representación de la obra, en cambio, sí la hubo de *La boba discreta* de José de Cañizares. Otra cuestión que cabe plantear es si realmente todas las puestas en escena documentadas durante el siglo XVIII respondían a esta obra de José de Cañizares o si quizá alguna pudo ser *La dama boba*, a partir del texto de la suelta homónima. Sobre la edición coproducida entre Teresa de Guzmán y la imprenta zaragozana, resta decir que desde la Lonja de Comedias ya comenzó a publicitarse la venta de ejemplares a través de la prensa.

También hemos analizado el manuscrito de la obra que se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma. Los estudios ecdóticos no han mostrado gran interés en su texto, sin embargo, desde el punto de vista de la difusión de la comedia es un ejemplar muy paradigmático e interesante. Aunque se trate de una copia manuscrita de la *editio princeps*, es importante comprender su contexto y es que se integra en una colección perteneciente a la Familia Real española, concretamente a los duques de Parma Felipe I y Fernando II, hijo y nieto del rey Felipe V de Borbón. Cuando adoptaron el título crearon una biblioteca para trasladarla al ducado en la que se hallaba este manuscrito; este, por tanto, es un ejemplo de *habitus nobiliario* de la familia real. La hipótesis que planteamos, basándonos en un análisis paleográfico, es que fue elaborado a mediados del siglo XVIII. El hecho de que se crease exprofeso una copia manuscrita de esta obra, que ya contaba con una tradición impresa, entre todas las de Lope, indicaría su relevancia en el corpus del dramaturgo. Quedaría para un futuro comprobar si esta afirmación puede hacerse extensible al resto de comedias de dicha colección. También hay que tener en cuenta el valor de objeto exclusivo y de posición que supone tener una copia realizada por un amanuense en lugar de un ejemplar salido de las prensas. Sobre este manuscrito, además, se ha realizado un experimento e intento de datación infoasistida que resultó frustrado, pero que ha dejado abiertas nuevas posibilidades de implementación de la aplicación de la tecnología a los estudios paleográficos.

Este periodo produjo escasas evidencias de la presencia o relevancia de esta obra durante sus dos primeros siglos de vida —dejando aparte los momentos iniciales de su composición y publicación—. La documentación conservada revela que su transmisión parece haberse producido principalmente a través del medio impreso y no constan más representaciones que las de Jerónima de Burgos, reflejadas en las licencias del autógrafo. Las ediciones sueltas, espaciadas en el tiempo, también muestran lugares de producción distantes entre sí y, sumando la existencia del manuscrito de Parma, cabe plantearse si la obra pudo tener gran consideración tanto en esferas aristocráticas como en otras más humildes. Tal vez no.

Sea como fuese, no parece haber nuevas reediciones hasta el siglo XIX y el último dato que se conserva sobre los ejemplares existentes se encuentra en el *Índice de comedias* que en 1782 indicaba el registro de existencias de la Lonja, ahora bajo la gestión de Juan Romualdo Rodríguez; el total de ejemplares de *La boba discreta* era de 79.

El siglo XIX supone sin duda un renacer para la comedia, pero con dos vías de tradición que alteran el texto de Lope: el ámbito escénico con la refundición de Dionisio Solís y el librario con el testimonio de Juan Eugenio Hartzenbusch.

Dionisio Solís realizó una refundición de la obra que se tituló inicialmente *Buen maestro es amor o la niña tonta* en su estreno del 21 de enero de 1827 y en seguida cambió a *Buen maestro es amor o la niña boba*. Han quedado cuatro manuscritos con versiones del texto: dos en la Biblioteca Histórica de Madrid, uno en el Institut del Teatre de Barcelona — este es un autógrafo del también refundidor granadino José Fernández-Guerra que conserva el primer título de la obra (*niña tonta*), por lo que podría tratarse de un ejemplo de adaptación del trabajo de Solís, como se ha visto en la tesis— y otro en la Biblioteca Menéndez Pelayo. Todos ellos presentan lecturas distintas, aunque, a falta de un estudio más profundo, el de la Menéndez Pelayo parece ser el ejemplar más completo.

La reescritura de Solís, analizada ya por Juan Carlos de Miguel y Canuto (1993; 1996), se produce al final del periodo neoclasicista y está impregnada de tintes románticos que serán clave para su trascendencia a través del tiempo. De hecho, la obra no gozará de éxito en vida del refundidor y será en 1835 cuando se produzca su reestreno, tras el cual su presencia en los escenarios será constante durante el resto de la centuria. Las mayores modificaciones en la refundición son: un refuerzo de la trama amorosa, en detrimento de los intereses económicos; un aumento de la misoginia en el trato de las mujeres —consideradas niñas en edad casadera—, sobre todo, en el papel de Nise/Inés; un incremento del protagonismo de Finea/Clara frente al resto de personajes, diluyendo algunos aspectos más corales del texto original; la aplicación de una pátina moralista y religiosa, y una adecuación del lenguaje al siglo XIX, además de eliminar referencias a la cultura del siglo XVII.

El estudio de la tradición escénica se completa con el análisis de carteleras como las de Adams (1936) o de diversas tesis de Seliten@t, pero sobre todo con un profundo y extenso barrido de diferentes recursos hemerográficos en línea que ha permitido el estudio de las representaciones teatrales y ha dado lugar al mayor catálogo de funciones de la obra que existe hasta la actualidad. Se ha hecho un esfuerzo por salir de la órbita madrileña para contemplar la repercusión de la obra a mayor escala, llegando hasta donde ha sido posible

con los medios y las fuentes disponibles; aunque aún resta profundizar en hemerotecas periféricas y tal vez en archivos provinciales, comarcales y municipales, con los datos extraídos se han podido corregir algunos errores de estudios anteriores y ofrecer un panorama amplio de la realidad teatral de la obra que puede considerarse único. Su estudio, además de demostrar la presencia continua en los teatros de distintas ciudades españolas y, también, extranjeras —estas últimas, en las que cabría indagar en futuros estudios—, ha permitido identificar los ciclos propios de la versión refundida de *La dama boba* y, en general, del teatro clásico, según momentos en una tendencia creciente según se va desarrollando la historia del espectáculo. Es clave para el seguimiento y entendimiento del éxito o fracaso de esta obra el estudio de las actrices que representaban a la protagonista, pues sobre ellas caía el gran peso interpretativo, convirtiéndose en una obra específica para el lucimiento de las primeras actrices. De las más de treinta que la protagonizaron en la época, fueron especialmente características y recordadas las interpretaciones de Matilde Díez y María Guerrero, que triunfaron en el escenario del Teatro Príncipe/Español.

Respecto al público que acudía a las funciones se ha concluido que, pese al carácter «popular» del género, era predominantemente burgués —a partir de las clases medias— y, con la evolución del siglo, la obra se orienta en algunos casos hacia las élites, con espectáculos diseñados para contentar a una audiencia conservadora. Además, dependiendo de los teatros o las compañías que la representasen —en el caso de las grandes ciudades como Madrid y Barcelona— esta tendencia será más notable habiendo teatros más orientados hacia las clases altas como el Español o el Princesa, frente a otros más «populares» como el Apolo o el Novedades, en el ámbito madrileño. En los teatros de otras ciudades se solía contratar a compañías itinerantes con un interés especial en aquellas que triunfaban en Madrid o contaban con un repertorio próximo a los éxitos de la capital; es esta precisamente la forma de expansión de la comedia, teniendo una difusión, a pesar de las lagunas informativas, mucho mayor en la Corte.

Durante el estudio se ha observado, según los datos recabados, que en el siglo XIX, posiblemente, solo se representó la versión refundida de Solís u otras derivadas de esta. Uno de los argumentos clave para suponerlo es que siempre que aparece el reparto de personajes se indican los nombres alterados, propios del siglo XIX, y no los originales del Fénix. No hay un solo indicio que pueda apuntar, por contra, a que en algún momento fuera el texto lopesco el que pudo ser interpretado. No obstante, es relevante mencionar

que la única información sobre las representaciones en prensa son las de los teatros e, incluso, del ámbito privado de la élite social, como el caso de Luis González Bravo o de la duquesa de Híjar, donde fue interpretada por un reparto *amateur*. Quedan al margen e invisibilizadas posibles representaciones verdaderamente «populares» como escenarios efímeros o funciones en ámbitos rurales.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, la actriz española más reconocida en el ámbito nacional e internacional fue sin duda María Guerrero. El virtuosismo de la actriz y la fama que le hizo alcanzar en gran parte esta obra, acompañada por el lujo de sus puestas en escena con las que recorrió España y el mundo, era un reclamo para los medios de comunicación de los que supo sacar provecho. Su imagen como *La niña boba*, inmortalizada a través de los retratos fotográficos de Antonio García Peris o el pictórico del yerno de este, Joaquín Sorolla, apareció en numerosas ocasiones en prensa y sus fotografías llegaron a difundirse durante años a través de tarjetas postales. Se consolidó como un fenómeno de masas de la época, donde su vestido, extraído del retrato de *La infanta doña Margarita de Austria* de Juan Bautista Martínez del Mazo fue recreado en fiestas de disfraces o, puntualmente, en muñecas.

Paralelo al éxito de la actriz, varias compañías continuaron reponiendo refundiciones en distintas ciudades durante las tres primeras décadas del XX —aunque ya no tan reiteradamente como en el siglo anterior—, de manera itinerante y sin llegar a coincidir en ellas. Los textos de la obra de todas estas compañías, desde la creación de la Sociedad de Autores Españoles a finales del siglo XIX, serán registrados y parecen proceder de la tradición solisana, en su mayoría. Hay que aclarar que, en efecto, la reescritura de Solís estaba libre de derechos y ya adaptada a una época más cercana. Además, los autores al registrar su propio texto también cobraban por la labor.

En cuanto a la tradición impresa, volviendo al siglo XIX, podemos observar cómo es retomada en 1853 por Juan Eugenio Hartzenbusch para el proyecto de la «Biblioteca de Autores Españoles». En esta versión del texto, el editor, como era su costumbre para las obras de Lope, realiza intervenciones como la división en escenas, que se mantendrá hasta la actualidad, pero también reescribe las acotaciones e introduce algunos cambios menores en el propio texto —procedente de la edición barcelonesa de 1618—. A partir de entonces su versión es la que será utilizada por eruditos y editores para su reproducción en

el ámbito de la imprenta, al igual que la de Solís acaparó los escenarios. Se produce a continuación un incremento exponencial en las ediciones de *La dama boba* que responde a varios factores: el desarrollo de las políticas de alfabetización concretadas a partir de la promulgación de la ley de Instrucción Pública de 1857 o Ley Moyano, vigente —con modificaciones— hasta 1970; el incremento de las bibliotecas populares en el último tercio del siglo XIX; y, por último, las transformaciones en la producción del libro gracias, principalmente, a la mecanización de las prensas y a la introducción del papel de celulosa. Todo esto se tradujo en un abaratamiento de los costes de fabricación, lo que potenció la comercialización de los libros, y en el subsiguiente aumento de los lectores pertenecientes a los ámbitos populares. Esta tendencia creciente de las publicaciones se mantuvo e, incluso, se incrementó también a lo largo del siglo XX. El texto de Hartzenbusch será la base de todas las ediciones hasta que en 1918 Schevill recupere el manuscrito autógrafo y lo edite con criterios ecdóticos.

Si Schevill es el que recupera el manuscrito para el establecimiento de una tradición impresa, será Federico García Lorca el que acerque *La dama boba* de Lope nuevamente a los escenarios, aunque basándose en Hartzenbusch como ya observaron Aguilera y Lizarraga (2019). Es en 1933, coincidiendo con la estancia de Lorca en Argentina, cuando la compañía de Eva Franco, que inicialmente pensaba poner en escena la obra con el texto refundido de María Guerrero, involucra al poeta granadino en la producción; este, que manifiesta una clara postura en contra de las refundiciones y a favor de una auténtica recuperación de los clásicos, escribe su versión, respetando el texto de Lope y limitándose a abreviarlo con algunos atajos, que afectan sobre todo a las referencias cultas del siglo XVII y los grandes monólogos.

En España, mientras tanto, el fervor por la obra llevó en 1933 al compositor de zarzuelas Pablo Luna a crear una adaptación a este género en la obra con el título *La niña boba*. Según la prensa, el autor afirmaba que esta versión no sería representada hasta que pasara la fiebre de espectáculos, considerados menores, como el de la revista. No se ha encontrado información ni datos de registro de las piezas musicales que puedan indicar si realmente se llegó a ejecutar, por lo que se deduce que no fue así o en el extraño caso de haberse producido, debió de tener escasísimo éxito. Se ha realizado una investigación en torno a esta desconocida zarzuela para encontrar a quién pertenecería el libreto; la hipótesis que se baraja como resultado de este estudio es que el texto puede ser labor inédita

de los hermanos Fernández-Shaw, con un enfoque especial en Guillermo, del que se conserva un autógrafo manuscrito del segundo acto, en su fondo documental disponible en la Biblioteca de la Fundación Juan March, mientras que el del primer acto, mecanoscrito, se encuentra en el de su hermano Rafael. No hay constancia de la existencia del tercer acto, por lo que es posible o que la obra quedara inconclusa, o que se encuentre perdido. El texto analizado procede de la tradición de Lope y no de la de Solís, como puede comprobarse en esos documentos.

En 1935 se celebró, con el ambiente previo a la Guerra Civil, el Tricentenario, realmente relevante e institucional, de la muerte de Lope de Vega. Este hito supuso un aumento de los homenajes y estudios sobre el Fénix, que abarcó desde las representaciones de obras del autor, hasta investigaciones, ediciones y reediciones de la obra, incluido un facsímil del autógrafo de *La dama boba*. Respecto a las puestas en escena destacaron dos producciones, la de la compañía de María Guerrero López y Fernando Díaz de Mendoza en Barcelona y la codirigida por Rivas Cherif y García Lorca, con el texto de este, protagonizada por Margarita Xirgu, en Madrid. Aunque el éxito de esta última fue absoluto, se ha observado la polarización social en las críticas de los espectáculos decantándose la prensa más conservadora por la defensa y enaltecimiento de la de la Compañía Guerrero-Díaz de Mendoza.

Durante el periodo de la Guerra Civil y el primer Franquismo se han observado dos vertientes. Por un lado, las compañías de teatro comercial continuaron con las refundiciones de tradición solisiana, en las escasas puestas en escena que se han podido encontrar hasta su completa desaparición con la producción de María Guerrero López con Pepe Romeu. No obstante, la tendencia recuperadora del teatro clásico, que se había consolidado durante la República, acabó manteniéndose a través de las funciones de los grupos de teatro universitarios, concretamente de distintos TEU. El tercer tipo de funciones que se dio durante este periodo responde a la producción celebrada en el Teatro Nacional María Guerrero, dirigida por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, con versión de este último, con un enfoque más centrado en aspectos técnicos y formales de la obra que en el uso ideológico de la misma.

Paralelamente, pero en el ámbito europeo, entre la Guerra Civil y la II Guerra Mundial se han podido identificar, gracias a la prensa española, representaciones de *La dama boba*

en Italia y Alemania, las potencias aliadas del régimen franquista, e, incluso, una puesta en escena en alemán celebrada en Barcelona. Estas manifestaciones, poco conocidas, son ejemplo del intercambio cultural entre las potencias fascistas del periodo. Es muy simbólico en este momento histórico, también, el estreno en La Scala de Milán, el 1 de febrero de 1939, de una ópera compuesta por Ermanno Wolf-Ferrari —autor italo-germano— y libreto de Mario Ghisalberti, que adaptaba la obra a este reputado género, propio de las clases sociales más altas. Esta se reestrenó también en Maguncia el 18 de junio de 1939, por lo que se representó tanto en Italia como en Alemania, en una adaptación de la obra completamente nueva. Para futuras investigaciones es recomendable indagar más sobre la trascendencia en las representaciones y traducciones de *La dama boba* más allá del ámbito español pues, aunque excepcionalmente se ha prestado atención a las recién mencionadas por implicar nuevos medios de expresión artística o por cuestiones históricas e ideológicas relevantes, la gran cantidad de elementos ya recabada no ha permitido su consideración.

En el campo de las ediciones, continúa la imparable tendencia en la producción muy centrada ya en la ecdótica, aunque, por otra parte, también de corte educativo y didáctico. Los años cuarenta son especialmente fecundos con ediciones que serán reeditadas posteriormente, mientras que es a partir de finales de los sesenta cuando finalmente se produce un auge nuevo ininterrumpido hasta la actualidad.

Durante el periodo de los sesenta el precario sistema de los medios de comunicación de los años cincuenta comienza a estabilizarse y expandirse. Se produce una versión radiofónica —aunque ya hubo algunas durante la República— que llega a un mayor número de oyentes, y que en la actualidad puede escucharse a través de plataformas digitales, y en 1969 se lleva a cabo la primera representación televisa en el programa *Estudio 1* en la denominada edad de oro de RTVE. Otra versión, algo más desconocida, para el mismo programa de televisión, poco antes de su cancelación, fue realizado por Cayetano Luca de Tena en 1980; este, curiosamente, en su adaptación hace de alguna versión no identificada que posee lecturas de Hartzzenbusch, algunas del autógrafo y, a su vez, actualizaciones del lenguaje. Este vídeo ha sido colgado en la web de RTVE gracias a la investigación llevada a cabo en esta tesis.

Ya en el siglo XXI, pero continuando con el desarrollo audiovisual de los medios de comunicación encontramos dos nuevas materialidades. La primera es cinematográfica: la película dirigida por Manuel Iborra y estrenada en 2006. La segunda es una representación ejecutada por la compañía Repertorio Español de Nueva York que está diseñada para su consumo a través de las plataformas de YouTube y Facebook y es una puesta en escena caracterizada por la situación pandémica actual, publicada en 2021. En ambos casos la lectura que se produce es más feminista.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico también realizó una lectura más feminista de la obra en la producción de 2002, bajo la dirección de Helena Pimenta y con adaptación de Juan Mayorga. Durante el estudio no hemos profundizado —pero sí mencionado—el resto de producciones, pero podemos observar el aumento de la aparición de la obra en los años noventa.

No debemos olvidar la transformación digital del texto de la obra, una tradición que en 1997 ya inició *TESO*, que en formato CD-ROM reunía un ingente corpus de transcripciones paleográficas de textos del teatro del Siglo de Oro, entre los que se halla la de la *editio princeps* de la obra. El máximo exponente del desarrollo de las ediciones digitales de la obra en la actualidad es la edición crítica y archivo digital de 2015 coordinado por Marco Presotto y disponible a través de un portal que contiene la edición crítica y todo el material del estudio, el conjunto de los testimonios más relevantes en su transmisión reproducidos digitalmente, así como con sus respectivas transcripciones. No hay que olvidar, por último, el resto de trabajos como son los de la BVMC, ARTELOPE o Canon 60. Todos ellos con enfoques encaminados a definir las ediciones digitales.

El último apartado de recorrido por las materialidades de *La dama boba* se ha centrado en aquellas destinadas específicamente para niños y jóvenes. Este tipo de público, al que en esta tesis también se ha querido prestar atención, es uno de los grandes olvidados en los estudios de recepción del teatro del Siglo de Oro a lo largo de la historia, aunque ejemplos como el del proyecto Comedia-VA expuesto por Gema Cienfuegos (2016b) o el de los Cuadernos Pedagógicos y el programa *Préstame tus palabras* del CNTC se orientan, en un panorama actual, al acercamiento de las obras clásicas a públicos juveniles. En el recorrido que se ha hecho sobre *La dama boba* se han observado varias formas de aproximación y todas ellas con un objetivo didáctico. Las manifestaciones comienzan

con la edición elaborada en prosa de *Historias de Lope de Vega* escrita por M^a Luz Morales para la editorial Araluce en el primer tercio del siglo XX, que hasta los años setenta sería reeditada varias veces.

A la tradición impresa juvenil desempeñada por Araluce, hay que añadir las puestas en escena escolares que como resultado del desarrollo pedagógico de la II República se dieron en esa época. Según la documentación exhumada en esta investigación y encontrada en periódicos escolares, se han localizado dos puestas en escena en *L'Escola del Mar* (Barcelona) donde se realizó una función de polichinelas, y otra en el Instituto-Escuela de Madrid, donde ejecutó una función por miembros del alumnado. También consta otra representación de alumnos en Igualada, provincia de Barcelona, concretamente en el instituto García Fosas.

Ya en el siglo XXI encontramos otro elemento que, a pesar de surgir del ámbito lúdico, posee potencialidades educativas en nuevos progresos realizados en el terreno digital que combina el aspecto lúdico y educativo. Hablamos de los videojuegos y, en concreto, de los *serious games*. Desarrollado en el seno del grupo e-UCM, y como resultado de la tesis de Borja Manero (2015), se creó uno del género de la aventura gráfica, basándose en la puesta en escena de 2010 de Réplika Teatro.

Las últimas adaptaciones a este público también se dan en el siglo XXI. Se trata de las producciones de las compañías «Pie Izquierdo» y «La Calderona». La segunda, procedente de Chile, se estrenó en España en el Festival Barroco Infantil de Almagro en 2015; con una bellísima puesta en escena, con escenografía, vestuario y máscaras artesanas, transforma la obra en una fábula ambientada en una granja de animales chilena. Y sirva también esta investigación, y su ojo puesto en la creación de una nueva manifestación y un nuevo patrimonio digital, para recordar que esta puesta en escena se puede visualizar y estudiar gracias a su alojamiento en la World Wide Web.

Como resumen, debemos incidir en la riqueza de toda la información reunida durante el trabajo que abarca un espectro temporal muy amplio, en el que se suceden una cantidad inmensa de sucesos que van afectando a la transmisión de la obra e implicando su transformación y adaptación a los nuevos contextos históricos y culturales. Se ha intentado ofrecer una aproximación a cada uno de ellos, enfrentándonos a una enorme variedad de

tipologías materiales —algunas de ellas efímeras— que van desde manuscritos hasta ediciones digitales, pasando por producciones teatrales, postales, muñecas, adaptaciones a otros géneros e, incluso, a formatos, lenguajes, códigos y programas informáticos. Nos hubiera gustado realizar una contextualización histórica mayor, sobre todo en lo referido a los siglos contemporáneos, pero, tanto por el mencionado volumen de manifestaciones, como por el carácter interdisciplinar, ha sido imposible profundizar en todos los campos como lo haría un especialista de cada ámbito de interés.

Aun así, se ha podido llegar a unas conclusiones generales a propósito de la transmisión y trascendencia de la obra. Primero, podemos establecer dos claros periodos en la vida de esta: el de su primera existencia en los siglos XVII y XVIII, tras la que aparentemente permaneció en relativo letargo, al menos escénico, y el de su resurgir, iniciado en el XIX con una refundición, pero que se mantendrá ininterrumpido hasta la actualidad, pasando por unos procesos de recuperación textual, adaptaciones a públicos contemporáneos y su traspaso a la materialidad digital. En segundo lugar, no podemos comprender la tradición de *La dama boba* sin observar los éxitos y fracasos de sus múltiples materialidades que se producen en relación con su recepción entre los distintos públicos y con adaptación a los contextos socioculturales. Claros ejemplos de fracasos los tenemos en la ópera, carente de interés para el público en la época de su estreno, la reedición de Araluce por el Grupo Anaya en los años 90, e, incluso, la película de Iborra, que no supo atraer al público y confió en la fórmula de Miró, para *El perro del hortelano*, de una década anterior. En el caso de los éxitos, podemos observar la refundición de Solís, que influyó durante más de un siglo, la explotación de los medios a su alcance de María Guerrero para vincular su persona al imaginario de la obra y acomodarla a los gustos de la élite, las lecturas feministas que se dan en las adaptaciones escénicas del siglo XXI como el de la CNTC o la de «Repertorio Español», por no hablar de las ediciones constantemente utilizadas como la de Hartzenbusch hasta la consolidación de la práctica ecdótica. En tercer lugar, ha quedado patente la utilidad de este modo de investigar para ampliar el panorama de la existencia de materialidades nuevas en las que el texto se transforma ampliando el campo de estudio de la recepción a la tradición cultural de la obra, ayudando así a establecer los enlaces no solo textuales, sino también históricos, de los elementos que la componen y permitiendo precisar informaciones que se repetían en los estudios académicos por la imposibilidad de poder acudir a las fuentes. Por último, se ha creado una base necesaria para que, tras su transformación en datos, y teniendo en cuenta reflexiones a propósito de los

conceptos texto, obra, edición, archivo como las planteadas por McKenzie, Grigely, Robinson, Sahle o Allés, poder crear una nueva forma de afrontar el estudio de las obras del teatro del Siglo de Oro que nos permita evaluar la verdadera trascendencia dramática, escénica, literaria, histórica, cultural y social de las obras que estudiamos. Es precisamente en este último aspecto en el que hay que seguir incidiendo, ya que la consolidación del Archivo Crítico Digital de *La dama boba* es solamente un primer acercamiento para no solo facilitar la difusión del conocimiento sobre la obra sino, también, poder reflejar de una forma más eficiente toda la relación ontológica del universo de la comedia. Para ello es necesario profundizar en la investigación sobre los datos enlazados que, gracias a la información extraída de este estudio, permita crear una buena estructura y una visualización de los nexos que posibilite representar toda esta realidad.

Decíamos en nuestra introducción que, en nuestro caso de estudio, aparte de ocuparnos de los grandes nombres y las grandes entidades, como Lope, *La dama boba*, el manuscrito autógrafo, las más relevantes puestas en escena, las grandes actrices, queríamos darle un enfoque microhistórico, cultural e interdisciplinar. Así, por ejemplo, igual que en un momento determinado se producen las representaciones de María Guerrero, las fotografías de Antonio García Peris y las postales o el retrato de Sorolla, nos parece significativo que una dama de la alta sociedad, en ese mismo periodo, le hiciera un «vestido de Dama boba» a su muñeca y ganara con él un premio. Si ahora hacemos un repaso de adonde nos ha llevado este enfoque podríamos continuar con los contrastes y los hallazgos. Por ejemplo, sin olvidarnos, desde una perspectiva de la historia institucional y con mayúscula, del Teatro Español, ligado al municipio de Madrid, no hemos dejado de prestarle atención, también, al teatro de salón y puestas en escena promovidas por la duquesa de Híjar. O, igual que hemos subrayado, claro está, a Federico García Lorca, no hemos dejado de dar cuenta del hallazgo, que como tal también lo consideramos, de una puesta en escena por los alumnos de un colegio barcelonés en 1935. De la misma manera que se le presta atención a la edición de Schevill, hemos dejado constancia de la adaptación infantil de Ara-luce, por supuesto, sin olvidar, para una mejor contextualización, legislaciones y políticas de alfabetización, decretos para la extensión de las bibliotecas rurales y públicas y medidas que desde mitad del siglo XIX se produjeron en España. Tanto es así que nos parecía digna de reseñar una crítica de un periodista de un rotativo de tirada nacional tras una puesta en escena de María Guerrero o Margarita Xirgu, pero no hemos querido enterrar en el olvido el hallazgo, que como tal consideramos, de la crítica de un alumno infantil

que en la revista de su colegio deja constancia de la función realizada por sus compañeros, remedando a los adultos. También, igual que ha quedado recogida una producción que encontró eco en varios medios de comunicación como la de Pie Izquierdo, debíamos dejar reflejo de una puesta en escena como la infantil caracterizada por animales propuesta por la compañía chilena La Calderona o la grabada en Nueva York por la compañía Repertorio Español, en tiempos de pandemia, en Zoom —por cierto, un producto de gran dignidad artística—. Es así como aquí hemos determinado reconstruir la visión de la tradición cultural de *La dama boba* y es la que nos relata su verdadero alcance y medida, la tradición cultural de lo que comenzó por ser un manuscrito original autógrafo que Lope de Vega escribió en su bufete para ser representado en los corrales de comedias, con el que empezábamos nuestro recorrido.

Hace tiempo que la comunidad científica ha asumido que un texto no se entiende sin su contexto. El mundo digital nos brinda la posibilidad, hasta ahora inabarcable, de analizar como nunca ese texto y, sobre todo, de ofrecer su contexto en toda su amplitud, con la ventaja añadida de su preservación y actualización constante. Esta tesis, así, ha pretendido ser un primer intento de abrir un camino a una nueva manera de estudiar, editar, contextualizar y preservar las obras clásicas y de mantenerlas vivas para el público del siglo XXI.

11. Conclusions

Since the beginning of this study in 2017, there has been a rise not only in the investigations of theatre in the Spanish Golden Age, but naturally, of their results. The best example of this trend was exposed by Germán Vega in his closing lecture in the *10th Lope de Vega International Conference*, celebrated from 24th to the 26th of November in 2020, titled “¿Cuánto Lope queda por editar? How much Lope is left to edit?” In the trajectory the Author took regarding this topic, a few discoveries were revealed related to the attribution of authorship of the ‘aurisecular’ dramatic works of the Spanish Golden Age. These were obtained thanks to the application of digital techniques and tools in consonance with philologic methodologies — at the core of the project *ETSO* — whose results were surprising. This amplifies our perspective in the study of The Spanish Golden Age Theatre, with an up-to-date technological base, covering the terrain of the digital editions. In turn, the socialisation and virtual space of its representation can be covered through the fictional characters, stylometrics, photography and the attribution of the plays and works.

Strictly using the digital tools, besides the stylometric statistics packet *Stylo* of R, Germán Vega recognised the use of the searching interface *PrIx*, developed by the centre *PRHLT* (which was developed with probabilistic models in which we collaborated since the work in this thesis.) This is likely to be the less visible section that’s been conducted, due to its characteristics, but, thanks to the work of *ETSO*, its usefulness has already been demonstrated. Additionally, Germán Vega highlighted the independent training involved in the probabilistic handwritten theatre models from the Spanish Golden Age, using *HTR* —*RTM* in Spanish— through the platform *Transkribus* for the extraction of texts to therefore apply stylometric statistics to them. This demonstrates one of the main objectives and foundations of this thesis; the benefits of using digital technology, especially *HTR*, in the area of humanities.

As is evident in the second block of this thesis, the utility that developing the use of *HTR* could attain, has only reached a fraction of its potential. From hereon, experimentation using this technology has been proposed as a possible research itinerary, in which, it would be convenient to deepen the use of digital tools in order to complement the studies of theatre from The Spanish Golden Age. This technology would be possible to extend to

other fields such as scientific or historiographic techniques, or any area that may employ historic studies and digitalised sources. The applications which have been proposed here, more precisely, are the use of probabilistic models to date written and writers, therefore identifying the authorship or works from a similar era, close to stylometry, or making automatic comparisons between texts. These are tools which undoubtedly would be useful within the humanities fields. Due to the multidisciplinary and eclectic nature of this thesis, it has not been possible to delve into this argument as much as it could be. In other words, regarding the use of these technologies specifically in these aspects, it could be an entirely different and independent investigation, which could be contemplated as a base for further study.

It isn't only in the technology field that this study would offer results. In the micro-historic study of *La dama boba*, all its different versions in their different mediums have been studied meaning that the cultural and traditional panorama has been heightened through a more versatile knowledge of the work. In this investigation the cultural assets have been contextualised in relation to its historic origins, its literary, documentary and patrimonial heritage, and compared to different perspectives and viewpoints arising from the fields of text, history of the book, and mainly, literary studies.

The curation of the 17th and 18th century has mainly focused on library objects and documents from the time, predominantly manuscripts and prints. A chronological sequence has been followed, independently of the different material types studied to offer an evolved analysis. Starting with autographic material with the handwritten script preserved in the 'Palatina de Palma' library, new findings have been discovered owing to a continued study of critical edits, despite having already been largely explored.

In first place, a palaeographic analysis studying the Portuguese licence of the handwritten manuscript has confirmed the exact date as the 21st March of 1616, suggesting that the theatre company belonging to Pedro de Valdés and Jerónima de Burgos were still running *La dama boba*, three years after its composition. Due to there being no documental base confirming that Lope and the actress were romantically involved, we take the same position as De Salvo in 2003; suggesting that after his inquiry, it is verified that the handwritten script was a present for Jerónima. We are inclined to think that this was owed to the celebration of the new business start-up of Jerónima and her husband's independent

theatre company, rather than a romantic cause. This leaves the handover date as September 1613, with the motive being the celebration of the transfer of the Virgin of Fuencisla, who accompanied King Philip the 3rd.

The deterioration of the relationship between Jerónima and Lope impeded the playwright publishing the first edition of the '*La novena parte (The Ninth Part)*' of his comedies. As it is known, he had to appeal a "pirate" copy arising from the shows of the theatre company, closer to the handwritten copy of the Remírez de Arellano. The *editio princeps* finally saw the light in 1617 in Alonso Martín's widow's Print House, and the following year a new edition was printed in the Sebastián Comellas' Printing House in Barcelona. This initiated the acceptance of the printed comedy being the common version until the handwritten copy was finally recovered in the 20th century.

Between the 17th and 18th centuries two released editions have been identified, but with changes to the production form and a cheaper cost meaning it was accessible to the majority of the literate population. It should not be forgotten that there were multiple forms of reading during the time too, such as reading out loud, collectively or in common recitals. Thanks to Juan Isidro Farjado's compendium of 1717 of all of the Spanish and Portuguese works in print, we can hypothesise that the first edition was released in a Printing House in Sevilla before the date, although we would have to inquire into exactly which one. The second edition can be dated at 1737, as a product from a collaboration between 'la Lonja de Comedias (the Comedy Warehouse)' in the Puerta de Sol under the management of Teresa de Guzmán. Both the business and the bookshop has been studied by Ulla Lorenzo (2016; 2018; 2020). The Printing House on Coal Square in Zaragoza has also been greatly identified with the present study - realistically it is one edition that has been issued twice, with different printing emblems, each one for each space - but the peculiarity of the latter released format, is that the title was changed to '*La Boba Discreta.*' (*The Silly Discrete Woman.*) This appears to be a response to a marketing strategy, as a few years before, the recast comedy by Jose de Cañizares, under the same title '*La Boba para los otros y discreta para si (The Silly Woman for Others but Discrete for Herself)*', was successful. This was possible to confirm by analysing the handwriting. On stage, there was no continued showing of the play, however, there was showing of '*The Silly Discrete Woman*' by José de Cañizares. Another question to be asked is whether it is possible that all documented stagings of the show during the 18th century are

Cañizares' play, or if indeed, some of them may refer to the original '*La dama boba*' based on the re-edition released under the homonym. The edition which was co-produced between Teresa de Guzmán and the Printing house in Zaragoza, is an example that the 'Comedy Warehouse' did indeed start to advertise the play through the means of print.

The handwritten copy of the play which was conserved in the Palatina de Parma Library was also analysed. Critical studies haven't shown a huge interest in the text, however in looking at how the comedy was diffused, this copy is a symbolic and interesting example. Although the *editio princeps* is a handwritten copy, it is important to contextually understand that the play was integrated in a collection that belonged to the Spanish Royal Family, specifically the Duke of Parma, Philip I and Fernando II, the son and grandson of King Philip V of Borbón. When they adopted the title, they created a library to be transferred to the Dukes, where this handwritten copy can be found - therefore, this is an example of the '*habits nobiliario*' of the Royal Family. Based on palaeographic studies, the hypothesis is that this handwritten copy was created mid seventeenth century indicating that the play had a big part in the 'Corpus de Lope' and it was specifically created for this purpose, despite the large number of printed versions that Playwright already had. The value of having an exclusive handwritten version, instead of the printed version also, must be taken into account. An info-assisted, yet frustrating data analysis of this script, has left new doors open within the implementation of technology to palaeographic studies.

The study of the play during its first two centuries of life has demonstrated an irregularity in its states, whilst very little evidence of its presence and relevance is available, except its composition and publication. The initial transmission of the play, studied through its documentation, suggests that its diffusion was mainly through printing means, as the only theatrical performance reflected through the authorship licensing, was that of the company Jerónima de Burgos. Taking into account the existence of the handwritten copy in the library of Parma, and the other editions released spaced throughout time, it may also be suggested (or not) that there were other distinctive productions, to be considered within both the areas of aristocracy and the more humble social domains.

In any case, there doesn't seem to be the appearance of any new editions until the nineteenth century. The last evidence conserved of the existing examples can be found in

the *Indice de comedias (Comedy Index)* under the management of Juan Romualdo Rodríguez in 1782. The registry indicates that the total number of copies of *La dama boba* was 79 at the time.

The nineteenth century suggests that the comedy was reborn, however, due to the two traditional forms of development, the integrity of the original text by Lope was altered. In the theatrical field was Dionisio Solís' text, and within the textual field, the version edited by Juan Eugenio Hartzenbusch.

Dionisio Solís performed a casting of the play which was titled *Buen maestro es amor o la niña tonta (Love is a Great Teacher, or The Foolish Girl)* which was premiered on the 21st of January 1827. Without delay, the titles *Love is a great teacher, or Silly Girl* were kept. There are four handwritten versions of the text: two in the Madrid Historical Library, one in the Theatrical Institute of Barcelona (this one is composed by the rewriter José Fernández-Guerra from Granada that preserves the first title of the play *The Foolish Girl*, which could be an example of an adaptation of Solís's work, as has been demonstrated in the thesis,) and another in the Menéndez Pelayo Library. Each version presents a different reading and, although it could be investigated further, Menéndez Pelayo's version seems to be the most complete.

Solís' rewriting, analysed by Juan Carlos of Miguel and Canuto (1993; 1996), was produced at the end of the Neoclassical Period and is ingrained with Romantic references which are key for its transcendence throughout time. In fact, it was not until 1835 that the rewritten works had any success and finally remained on stage for the rest of the century. The main modifications included in the play were; the enhancement of the romantic plot, the reduction of economic interests, a heightening in the misogynistic treatment of women (who were referred to and considered as girls whilst at the age of marriage - above all in the role of Nise/Inés,) an increase in the prominence of Finea/Clara over the rest of the characters (this diluted some of the more choral aspects of the original text), the application of a moralistic and religious layer, and an adaptation from 17th century language to the 19th century language - which eliminate references to 17th century culture.

The study of stage traditions can be completed by the analysis of billboards and advertisements such as that of Adams in 1936, or the diverse thesis of Seliten@t. Nevertheless, it was the profound and extensive study of theatrical productions, combined with online newspaper resources which has given rise to the largest catalog of performances of the play until today. An effort has been made to go beyond the Madrid orbit of the play, enabling a more complete contemplation of the reality of the panorama of the show, using the mediums and sources available. Although there is still more investigation to be done within the peripheral newspaper libraries and potentially in provincial, county and municipal archives, with the findings that have come to light, it has been possible to correct some of the errors made in previous studies offering a unique and extended viewpoint of the play's influence. The study of the play has revealed the development of the show through the different cycles typical of the rewritten versions of *La dama boba*. This has demonstrated its continued presence within distinct Spanish cities, but also in foreign cities during an era of a growing trend in classical theatre. Key to understanding and following the success and popularity or failure of the play, is studying the main actress who represented the protagonist. A great interpretative weight fell upon their shoulders contributing to the importance of their work. Of more than 30 actresses, the most well known, characterised performances have been those of Matilde Díez and María Guerrero, which were staged and triumphed in the Theatre Príncipe/Español.

Regarding the audiences that attended these events, it has been concluded that, despite the variety and 'popularity' of the genre, the public were predominantly bourgeoisie, from the middle classes up. As the century evolved, the play had a tendency to provoke a social elitism, with the show designed to please a conservative public. In addition, especially within the theatre circles in large cities such as Madrid and Barcelona, it's more apparent as the Princesa Theatre or the 'Español (Spanish)' are more orientated towards to higher classes, than other more 'popular' theatres such as the Apolo or the 'Novedades' within the Madrid circles. In the theatres of other cities, they would usually contract touring companies, with a special interest in those that had triumphed in Madrid, or those that they could rely on to have a similar repertoire to that which was successful in the capital. This was a vehicle to the Comedy becoming popular through its diffusion, and despite the large gaps of information, it was mainly in the courts.

Within the study, we observe that the only version which was staged was the rewritten Solís' edit or those that derived from it. A key factor is the casting, always appearing in the rewritten version and typical of the nineteenth century yet not in the original from Fénix, (the well-known nickname given to Vega for his ingenuity.) There isn't a single indication that the original text of Lope was performed. Nevertheless, it is important to have in mind that the only sources of information those versions that were performed are those from the theatres themselves, or within the highest private elite circles. This is the case with Luis González Bravo or the Duchess of Híjar, where it was performed by an amateur cast. It is very likely that there are some marginalised performances that remain invisible, which may have been very popular, such as those that were performed in rural areas, or of a transitory stage type.

At the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, the most well known actress in Spain, both internationally and nationally, was without doubt, María Guerrero. Her virtuosity, and the fame which she brought to this show, alongside the luxury of her role on stage lured in the media, of which, she made the most of. Her image as 'The Silly Girl,' which has been made timeless through the photography portraits of Antonio García Peris, or the paintings of his son in law, Joaquin Sorolla, appeared on multiple occasions in the media, whilst her photos were made globally famous on postcards. In short, she was a mass phenomenon of the time, where even her dress, extracted from the painting *La infanta doña Margarita de Austria (The Infant-like Madame Margarita from Austria)* by Juan Bautista Martínez del Mazo, was imitated and reproduced in fancy-dress parties, and even evoked on dolls.

Parallel to the success of the actress, various companies continued to tour and perform the rewritten versions in different cities during the first three decades of the twentieth century, although not as repeatedly as the last century, and without coinciding with one another. Due to the creation of the Society of Spanish Authors at the end of the nineteenth century, the majority of the scripts of these shows were registered and appeared to proceed from Solís' style. It should be clarified that the re-adaptation of the piece and rewriting of Solís' version was free of rights and much more adapted to the era. The authors that registered their own texts also earned a salary for their work.

On the other hand, returning to the nineteenth century, the printing tradition was picked up again in 1853 by Juan Eugenio Hartzenbusch with the project 'The Library of Spanish Authors.' In this version, edited from the Barcelona version of 1618, the editor makes interventions such as dividing the play into scenes, changing a few of the stage directions and introducing some small changes in the text itself. These are maintained to the present day. From thereon, this version has been reproduced by scholars and editors alike in the Printing Presses, whilst Solis' version has been used on stage. Following this, there was an exponential increase in the number of copies printed of *La dama boba* responding to various factors such as; the development of literacy and grammatical rules which began with the legislation of the Public Instruction Law (or Moyano Law) of 1857, which was thus enforced, with modifications until 1970. Another was the rise of popular public libraries. Lastly there was the evolution and increase in book production which was mainly thanks to the mechanisation of the press and the introduction of paper made by cellulose. This evolution of events meant that there was a continuous rising popularity of reading, and the production of books became a lot cheaper, leading to a powerful growth in their commercialisation. This trend in the publication of books continued up until the 20th century. As we have seen, all further editions are based on Hartzenbusch's text until the publication of Schevill in 1981 which, after recovering the original handwritten copy, is edited under critical scrutiny, taking into account the other versions.

As Schevill brings the original text back to the printing house, it is Federico García Lorca who brings Hartzenbusch's version of *La dama boba* back on stage, as observed by Aguilera and Lizarraga (2019). Coinciding with Lorca's residency in Argentina, when Eva Franco's company initially questioned staging the play with Maria Guerrero integrated within the production; the poet from Granada wrote his own version, having a clear position against the rewrites and in favour of a more authentic reproduction of the classic original. He simply made a few cuts to Hartzenbusch's text that applied mainly to the cultural references of the 17th century and the longer monologues.

Meanwhile in Spain, the popularity of the play led the Zarzuela composer Pablo Luna to create an adaptation to this genre titled *La niña boba (The Silly Girl)* in 1933. There is no evidence to suggest that the musical ever came to be staged. An investigation has been carried out to find out who the libretto (small musical script book) belonged to, and therefore, the unknown script. The hypothesis suggests that the text could be the unedited

works of the brother Fernandez-Shaw, with a special focus on William, as in the autographical handwritten text of the second act which has been conserved in the Juan March Foundation Library. There is no record of a third act, which suggests that the play could have remained inconclusive, or it has been lost. The text that has been analysed is rooted in Lope's style, not Solis'.

In 1935 the tricentennial death of Lope de Vega was celebrated prior to the Civil War in Spain. This milestone date meant a rise in homages and studies about Fénix. Starting with an affordable performance of his main plays, studies were also conducted about his life and work which meant new editions and re-editions of his pieces were published, including a duplicate of the autographic manuscript of *La dama boba*. Regarding onstage versions, two performances have been detected. Firstly, the María Guerrero López' company. The second, Fernando Díaz de Mendoza, in Barcelona and the one co-directed by Rivas Cherif and García Lorca, with the latter's text, starring Margarita Xirgu, in Madrid. Although the latter performance was undoubtedly successful, social polarisation within both the audiences and critics indicate that it was definitely the most conservative press which both celebrated and glorified the Guerrero-Díaz de Mendoza company.

During the Spanish Civil War and the beginning of the Fascist reign under the dictator Franco, two sides were seen. On one, the commercial theatre companies continued recasting and reworking Solis' style and version until María Guerrero López' and Pepe Romeu's production disappeared and took it with them. And on the other hand, despite that the trend of recovering classic theatre was consolidated during the Spanish Republic, it was maintained through university theatre groups, concretely within different TEU's (Spanish University Theatre.) The third type of production during this period was directed by Luis Escobar and Huberto Pérez de la Ossa and celebrated in the National Maria Guerrero Theatre. According to Muñoz Carabantes (1992: 489-490), it was more focused on the technical and formal aspects within the production rather than anything ideological.

Meanwhile in Europe, between Civil War and World War Two, thanks to the Spanish press, productions have been identified of *La dama boba* and went ahead in both Italy and Germany, including a scene translated into German and performed in Barcelona. These were the two strongest Fascist alliances with Spain at the time. These little known

interpretations of the era, are an example of a cultural exchange between the Fascist powers of the period. Another historically symbolic performance was the Premier of an opera at the 'La Scala of Milán' on the 1st of February of 1939. Composed by the German/Italian Author Ermanno Wolf-Ferrari, with Mario Ghisalberti's libretto (musical literature), this adapted the play to this reputable genre, belonging only to the highest classes. The latter was also showed again in Maguncia on the 18th of June 1939, and performed in both Italy and Germany in a totally fresh adaptation.

The unstoppable tendency to focus on a literary critical approach would continue in the Printing Houses, yet this was at the expense of nourishing the more educative and moralistic approach of the text. Different editions, which were later re-edited and rewritten were particularly fruitful in the forties, whilst it wasn't until the end of the sixties when the the final rise in editions would appear which would be uninterrupted until today.

Coinciding in the sixties was the period when the precarious media communication from the fifties would finally start to stabilise and expand. A radio version was reproduced, although there had been a few during The Republic, of which would have had many listeners and can still be listened to today on digital platforms. In 1969 a television performance was created on the programme *Estudio 1*, on RTVE's 'The Spanish Golden Age'. A less well-known version also for the same TV programme, was produced by Cayetano Luca de Tena in 1980, just before it's cancellation. This adaptation does not come from Hartzbusch's version, realistically it identified, bar a few updates on the language, with the original. The video has been put up on the website of RTVE thanks to the findings of this thesis.

Alining to the audiovisual development of the media in the 21st century, there are a lot of new materials to be found. The first is the cinematography directed by Manuel Iborra and first shown in 2006. The second performance was designed by the company 'Spanish Repertoire of New York' and with the current pandemic situation characterising its writing and performance, it was made to be consumed on platforms such as Youtube and Facebook and published in 2021. In both cases, a more feminist reading is produced.

The 'National Company of Classical Theatre' performed a more feminist reading of the play in 2002, under the direction of Helena Pimenta with the adaptation by Juan Mayorga.

In this investigation, we haven't closely studied the rest of the productions that were performed in Spain from the sixties to the present day, but we have mentioned each one. However, worth being raised, is that we can observe a rise in the play's appearance during the nineties.

Not to be forgotten, is the digitalisation of the text, a tradition that started in 1997 and initiated the project *TESO*, bringing together a huge body of palaeographic texts from the Spanish Golden Age, amongst which can be found the *editio princeps* of the play. The biggest development of the digitalised versions today is the critical testimony and archive of 2015 co-ordinated by Marco Presotto and available through an online portal as a digital archive containing every study, all the most relevant criticism is digitally reproduced here, with its respective transcriptions. The works of BVMC, Artelope or Canon 60 are not to be forgotten either. All of these projects have their focus on defining digital editions.

The last selection explored of the existing materials of *La dama boba* is focused on those resources specifically designed for children and the young. These publications, of which this thesis also wanted to focus on, are majorly forgotten in the studies conducted throughout history on the reception of Spanish Golden Age Theatre. However, today, we do have the examples of the projects Comedia-VA, presented by Gema Cienfuegos (2016b) or the **NCCT** programme *Préstame tus palabras (lend me your words)* from the Cuadernos Pedagógicos project. In today's panorama these are orientated to developing an approach to understanding classical works that have been adapted for a Children's audience. Through the journey of *La dama boba*, various different approaches have been observed, but all are united in having an educational purpose. These different takes begin with the prose edition *Historias de Lope de Vega (Stories of Lope de Vega)* written by M^a Luz Morales for the editorial Araluce, which, was re-edited various times.

Staging of the play in schools meant a tradition of youth versions in print which was started by Araluce and was a result of the pedagogic development which started under the era of the Second Spanish Republic. There were productions using 'Punch' type puppets according to the documentation found in school newspapers of the institutions of the *L'Escola del Mar* (Barcelona) The institute-school of Madrid also put on a production using a student cast. Another show was performed by students in the Igualada province of Barcelona, specifically in the institution García-Fosas.

In the twenty-first century we see another element coming into play. The importance of its educational potential deserves discussion, and it is an example of combined progress from the areas of leisure and education. This is the introduction of Video-games, or more specifically, *Serious Games*, developed from the core of the group e-UCM as a result of Borja Manero's thesis (2015.) A graphical adventure was created, *of a point & click type*. Based on the 2010 stage version in the Réplika Theatre.

The last adaptations for a young public were also in the twenty first century and are the productions of the companies "Pie Izquierdo»"and "La Calderona". The second proceeded from Chile and was premiered in Spain at the Children's Baroque Festival in Almagro, in 2015; the play is transformed into a fairytale set in a Chilean animal farm with beautiful attention to the scenery, costumes and artisan masks. This part of the investigation brings attention to new expression and transmission on stage, as thanks to the World Wide Web, it can be viewed and studied.

In order to draw a conclusion, the richness which arises from information processed over such a long span of time, ought to be brought into play. During the play's existence, there are a huge amount of events which affect the transmission and implicate its transformation and adaptation in its new historical and cultural context. An intention to explore the background to each one of them, has been made, tackling a huge variety of different sources: from handwritten manuscripts to digitalised copies, from theatre productions to postcards, to dolls, adaptations to different genre and including, digital, languages, codes, formats and programs. We would've liked to provide more of a historical context, above all in the contemporary decades. However, due to the quantity of material mentioned above, alongside the interdisciplinary character, it has been impossible to go into as much depth as a specialist in each field would.

Nevertheless, general conclusions have been made about the transcendence and transmission of work. Firstly, we can establish two very clear periods in the existence of this piece. Its first existence in the seventeenth century, after which it seemed to remain mainly dormant (at least the stage version), and then its resurgence, which begun in the nineteenth century with a rewrite and remained uninterrupted until today. Since then, it has been under the scrutiny of critical rewrites and the recovery of its originality, yet has

also been adapted to contemporary audiences, and later transformed into digital material. Secondly, we can not understand the heritage of *La dama boba* without observing both its successes and failures through the different mediums which have been produced. This is in relation to its reception by different audiences and its adaptation to different sociocultural backgrounds. Clear examples of its failure include the opera which was devoid of interest due to the audience of the era and later the re-edition of Araluce for the Anaya Group, including Iborra's film which could not attract a public and was overly confident in Miró's formula from a decade earlier. Speaking about its successes; there was the fruitfulness of which the Solis' edit reached in its continuous reproduction, and later we saw how María Guerrero exploited the media within her reach to link her on-stage character and adapt it to the elite tastes of the time. In addition to this, the feminist performances were successful of the twenty first century, such as that of the CNTC or the 'Spanish Repertoire' to not have to speak too much about the continuously used Hartzenbusch version to practise grammatical rules etc. Thirdly, the benefits and amplification of the study of the play's reception through researching diverse formats broadens the panorama of understanding which materials exist and how the text is transformed through them. This, in turn, demonstrates the impact and the cultural importance the work has. The study enables non-textual links to be made, alongside the historical elements which they are composed of, whilst it is impossible to study to the sources of the precise information which is repeated in academic studies. Lastly, a necessary base has been created, whilst keeping in mind the reflections underlined by McKenzie, Robinson, Sahle or Allés, under the concepts of; text, work, edits and archives, so that after its transformation into data, a new form of affronting the study of theatre works from the Spanish Golden Age is created. This is one in which we are able to evaluate the reality of dramatic, staging, literary, historical, cultural and social transcendence within the works of art we study. It is precisely this point which we must continue to explore in the future, in that the consolidation of the Digital Critical Archive of *La dama boba* is only the first approach to facilitate the diffusion of knowledge, not only of the play, but also to reflect the ontology of the comedy in its place in the universe. Thanks to the findings of this investigation, we know that in order to do that, it is necessary to delve deeper into the research on the links between different data types, meaning a good structure can be created and therefore a more complete visualisation of the social connections which allow this reality to be represented.

Apéndice: Notas sobre las representaciones de tradición solisiana en el siglo XIX¹⁸⁵

Como se ha podido observar al analizar su obra, el texto de Dionisio Solís estaba dirigido a su utilización y difusión desde los escenarios. Los manuscritos conservados nos aportan algo más de información sobre este aspecto, yendo más allá de ser el continente del propio texto, dado que su objetivo principal era la puesta en escena. Con todo, no son estos los únicos datos que aportan información sobre el devenir de la obra sobre las tablas, ya que la prensa y la publicitación de los espectáculos a través de ella ha permitido que podamos aproximarnos a la efímera realidad escénica que existió más allá de la materialidad que ha sido preservada y poder establecer una línea cronológica de su pervivencia. También debemos tomar en consideración los numerosos elaborados al respecto, entre los que destacan notablemente los del grupo de investigación Selitn@t, que han analizado las diversas carteleras nacionales de distintos periodos. Completados por estudios hemerográficos propios y prestando especial atención a la información extraída de las hemerotecas digitales, los estudios de Selitn@t han permitido trazar un panorama bastante aproximado a lo que serían las representaciones de los textos refundidos de *La dama boba* y de su importancia a lo largo del siglo XIX, lo que sentó las bases para la conceptualización iconográfica y el entendimiento de la obra en el XX.

- 1827. *Primeras noticias de la representación de la refundición de Solís*

Los primeros datos que encontramos de la refundición solisiana aparecen en el *Diario de avisos de Madrid*, fuente que será recurrente para establecer los periodos de representación de la obra a lo largo del siglo XIX. Concretamente, en las publicaciones del 16 y 17 de enero de 1827 podemos encontrar una noticia sobre los ensayos preparatorios en el Teatro de la Cruz para el estreno de la obra refundida por Solís con el nombre *Buen maestro es amor o la dama tonta* —en vez de la *niña tonta* que es el nombre con el que se estrenó o *niña boba*, con el que se popularizó posteriormente—. Unos días después, el 20 se anuncia que, al día siguiente, tendrá lugar en dicho teatro la representación y en el del 21 se da noticia del estreno:

¹⁸⁵ El siguiente recorrido cronológico se basa en la suposición, justificada en el capítulo que trata sobre la refundición, de que todas las representaciones presentes parten de la tradición del texto de Solís. Para razonarlo se han ofrecido todos los datos posibles.

En el mismo [teatro de la Cruz] á las siete y media de la noche: Buen maestro es amor, ó la Niña tonta, comedia en tres actos, *nunca representada*, y nuevamente refundida por Solís de la que escribió el célebre Lope de Vega con el título de la Dama boba. La [sic] muchas gracias de que abunda y la sencillez de su diálogo la colocan en la clase de una de las primeras del teatro antiguo español (*Diario de avisos*, [21-01-1827. 84](#)).

Debe destacarse en el anuncio la relevancia que tiene la descripción de la obra como perteneciente a «la clase de una de las primeras del teatro antiguo español», estableciendo esto como punto de interés del espectáculo que se manifiesta como el primer intento de-cimonónico, documentado, de poner en valor la obra en su contexto.

El reparto inicial estaba compuesto por las hermanas Baus, la afamada Antera, primera actriz del teatro (Puig, 1956; Rubio, 2008), y Teresa, además de Josefa Ferrer, Rafaela del Rey, José García Luna, Rafael Pérez, Pedro Montañó y Vicente Fernández, entre otros. Teniendo en cuenta que la compañía era la propia del Teatro de la Cruz y que Dionisio Solís había trabajado en él, no sería extraño que uno de los varios motivos por los que el refundidor escogió rescatar y adaptar esta comedia protagonizada por dos hermanas fuera para aprovechar el parentesco real de las actrices a las que ya conocía y que habían participado en alguna de sus obras como, por ejemplo, en la refundición *Amantes y celosos todos son locos* (*Diario de avisos*, [24-05-1826. 576](#)) o en la de *Marta la piadosa* (*Diario de avisos*, [26-06-1826. 632](#)). Según el diario, *Buen maestro es amor* estuvo en los escenarios hasta el día 25 de enero. El día 10 de febrero (*Diario de avisos*. [164](#)) se anunció su reposición al día siguiente, no obstante, la obra que se representó el día 11 (*ibidem*. [168](#)) fue *La villana de Vallecas* en lugar de la estudiada. Lo más reseñable de este último anuncio es que por primera vez aparece «niña boba» en el título de la obra. Respecto a quién fue la protagonista de estas funciones es posible que, aunque Antera fuera la primera actriz del teatro y aparezca la primera en el anuncio, no representase a Clara. Teresa, de un perfil más cómico, como demuestra su participación en los sainetes anunciados en las diversas carteleras del teatro, y de una edad inferior a la de su hermana, cuadraría más en el papel de boba, pero no es algo que podamos saber con certeza.

- 1835. *El reestreno de la obra y primera proyección*

Hemos de suponer que no tuvo demasiado éxito pues ya no volvería a ponerse en escena hasta pasados unos años puesto que no hay constancia de más representaciones, al menos en lo que a Madrid respecta, hasta la temporada de 1835-1836, un año después de la muerte del refundidor y en época del desarrollo romántico, etapa en la que la refundición tuvo un éxito más notable. Concretamente se reestrenó en el teatro de la Cruz el día 27 de abril, coincidiendo con el cumpleaños de la Reina regente María Cristina, y se mantuvo al día siguiente, una vez iniciado el periodo teatral. De esta función ya se da aviso el domingo 26 a través del *Diario de avisos de Madrid* y *El Eco del comercio* gracias a una nota enviada por el teatro a sendos periódicos, que ya incluye definitivamente «niña boba» en su título:

Mañana 27 se volverá á poner en escena la comedia de Lope de Vega refundida por Solís, titulada *Buen maestro es amor ó La niña boba*, que tanto celebró el público en ocho ó diez representaciones consecutivas que de ella se dieron en 1826, desde cuya época no ha podido repetirse (*Diario de avisos*, [26-04-1835. 4](#)).

Es importante destacar el hecho de que se mencione a Lope, que será una constante durante toda la pervivencia escénica de la refundición. Además, como es posible observar en el capítulo pertinente, asistimos al inicio de la consolidación de una reescritura que sobrevive al refundidor y que, como texto, se impone y se convierte en esencial para la supervivencia de Lope en el siglo XIX, incluso hasta el XX.

Efectivamente se repuso la obra durante los dos días siguientes, no obstante, podemos comprobar que no es cierta toda la información que contiene la nota puesto que se estrenó en enero de 1827 y no sumó más de cinco representaciones. En los anuncios del día del estreno (*Diario de avisos*, [27-04-1835. 4](#)) se informa del reparto, protagonizado por Matilde Díez, que por vez primera encarnaría el papel de la protagonista: Clara; un personaje que, dentro de su repertorio, llegaría a ser uno de los más icónicos y reconocidos y al que recurriría en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XIX—según la entrada sobre su esposo Julián Romea en el *Diccionario biográfico* de la RAH, Clara fue su papel preferido—. Completaban el elenco Teresa Baus, en el papel de Inés (esta vez sin su hermana Antera), Ramona León, María Martínez, Juan Lombía, Gabriel Pérez y Antonio Campos entre otros. Casi un mes después, el 19 de mayo (*Diario de avisos*. [4](#)) se volvió a poner en escena la obra con el mismo reparto perteneciente al teatro de la Cruz.

En julio de 1835, las compañías de los teatros del Príncipe y de la Cruz se alternarían para trabajar en el primero, ya que el segundo solamente abrió puntualmente durante ese mes y gran parte del siguiente para ofrecer óperas dos o tres veces por semana. Por este motivo, el día 16 de dicho mes sería anunciada en el Teatro del Príncipe la representación de la comedia, por el reparto anterior, pero en este caso con un acompañamiento especial: el del equilibrista, malabarista y músico «indio Cossoul», famoso durante el periodo y que atraía a numeroso público (*El Eco del Comercio*, [16-07-1935. 4](#)).

Desde el 16 hasta el 18 de noviembre se volvió a poner en escena la obra (*Diario de avisos*, [16-11-1835. 4](#)). En este caso hay un cambio en el reparto ya que Ramona León y Antonio Campos son sustituidos respectivamente por Francisca Casanova y José Díez. Durante este periodo y coincidiendo con la primera guerra carlista, la comedia se reviste de himnos patrióticos que contribuyen a sumarle una pátina de ensalzamiento nacional. Esto se refleja en la publicación de una crítica escrita por parte de un emocionado espectador que también deja clara su opinión sobre la interpretación que los actores de la obra, ya que solamente alaba el papel de la protagonista:

La Matilde ha estado felicísima en el papel de la boba en la comedia de Lope, ó mejor dicho de Solís pues suyos son casi todos los lindísimos versos de *Buen maestro es Amor*; pero esta actriz puede decirse que no ha tenido quien le acompañe en la ejecución de la comedia (*El Eco del Comercio*, [17-11-1835. 4](#)).

Es interesante en esta crítica ver cómo el columnista pone por encima el texto de Solís al de Lope e incluso le atribuye el mérito de la composición.

La última representación en la temporada teatral de 1835-1836 tuvo lugar el día 16 de enero (*Diario de avisos*, [4](#)). En este caso los himnos patrióticos desaparecen para dejar paso a algo más festivo: un baile de máscaras que, según se anuncia, tendrá lugar en el teatro tras la función. El reparto de la obra vuelve a cambiar: se sustituye a María Martínez por Concepción Rodríguez; además, en este caso aparece el elenco completo, por lo que a todos los anteriores se les suman Mariano Fernández, Ignacio Silvostrí, Santos Díez y José Bagá.

- *Falsas identidades: La dama boba o el poetaastro, y La fausse Agnès*

En la investigación sobre la recepción del teatro del Siglo de Oro hay que estar atentos a la posible confusión de las obras de nuestro interés con otros títulos y obras afines. En la temporada de 1836-1837 no hubo ninguna representación de la obra, pero en la cartelera de los días 20 de octubre, 15 de noviembre, 19 y 23 de enero aparecen recogidas las puestas en escena correspondientes de *La dama boba ó el Poetrastro*. Se trata de una libre traducción realizada por Bretón de los Herreros, conocida también como *La boba fingida*, de la obra *La fausse Agnès ou Le poète campagnard* escrita por Philippe Néricault Des-touches que nada tienen que ver con las obras de Lope de Vega, aunque cabría plantearse si la elección de las palabras en el título de la traducción pudo no ser del todo inocente, bien para rememorar la obra de Lope o de Solís como homenaje, o para confundir al público deliberadamente.

- *1836. Díez y Romea en Barcelona: la difusión más allá de la Corte*

En la ciudad de Barcelona sí se llegó a representar la obra hasta un total de siete veces en el periodo que comprende entre enero de 1835 y diciembre de 1840 (Peers, 1924: 157), aunque entrando a analizar las publicaciones del periodo se ha podido ampliar su número hasta ocho, como veremos. Las tres primeras son en la temporada comenzada en Pascua de 1836; el 26 de julio de 1836 (*Diario de Barcelona*. [1684](#)) la obra fue representada en dicha capital y aunque no se especifica el reparto, sabemos que la protagonizó Matilde Díez que se encontraba en Barcelona en dicha temporada con su marido Julián Romea y el resto de su compañía, según consta en la biografía de la actriz escrita por Mellado (1846: 399). Más específico es el diario *El Sancho gobernador* que sí incluye el nombre de la «sra. Díez» ([17-10-1836. 4](#)). Otra vez más sería representada durante esa temporada, el 7 de diciembre (*ibidem*. [4](#)), y tanto en esta ocasión como en todas las previamente descritas, la obra se representó en Barcelona bajo el breve título de *La niña boba*.

- *1830-1840. La vuelta a Madrid y la propagación por otras ciudades con nuevas actrices*

Siguiendo con el discurso cronológico de las funciones, no tenemos constancia de más representaciones hasta la temporada iniciada en Pascua de 1838, en Madrid. Los diarios dan noticia el domingo 15 de abril de la formación de la compañía teatral que trabajará

en el Teatro de la Cruz —donde aparecen Matilde Díez y Julián Romea—, a pesar de las pérdidas económicas que arrastra de temporadas anteriores y del mal estado de conservación de los teatros madrileños que precisaron reparaciones tales como una mano de pintura, el cambio de los respaldos de las butacas principales y un telón nuevo en el caso del Teatro del Príncipe (*Diario de avisos*, [15-04-1838. 3](#)). Y a pesar de estas mejoras, la asistencia a las funciones fue tan escasa que seguramente impidió, salvo en contadas ocasiones, que los dos edificios abrieran simultáneamente. En agosto de este año, concretamente los días 2 y 3, se volvió a poner en escena la refundición de Solís en el Teatro del Príncipe, a pesar del calor estival y de ser un periodo muy poca asistencia de público; no obstante, ya desde el día 29 de julio se anuncia la representación puesto que sería la primera que interpretaría Matilde Díez tras una recuperación por enfermedad:

Restablecida Doña Matilde Díez, primera actriz de la compañía, tendrá el honor de presentarse con la acreditada comedia en tres actos, del teatro antiguo español, titulada BUEN MAESTRO ES AMOR O LA NIÑA BOBA; su autor el célebre Lope de Vega. [...] Actores en la comedia: Sras. [Matilde] Díez, [Catalina] Bravo, [Francisca] Casanova y [María] Córdoba. Sres: [Julián] Romea, [Santos] Díez, [José] Castañón, [Antonio] Campos, Guzman (D. José), [Ignacio] Silvestri, [Lorenzo] París y [Lorenzo] Uzelay (*El Correo nacional*, [29-07-1838. 4](#)).

Como se puede observar, paulatinamente va desapareciendo el nombre del refundidor, pero es su texto, asimilado al nombre de Lope, el que se impondrá.

La obra se repuso en el mismo teatro y con el mismo elenco los días 16 y 17 del mismo mes, como se avisó en los periódicos; también, como obra de tarde, el 11 de noviembre y, por última vez durante la temporada, los días 8 y 9 de febrero de 1839.

En la misma temporada, la obra fue representada en Barcelona los días 17 de abril y 24 de mayo de 1838. Especifica el *Diario de Barcelona* ([17-04-1838. 856](#)) que en la primera de estas representaciones se estrenaron Emilia Danzan como primera actriz de carácter jocoso y María del Carmen Corcuera como segunda dama; de la segunda representación no se especifica el reparto.

A lo largo de la misma temporada se representó la refundición en cuatro ocasiones en la ciudad de Valencia con la joven actriz María Toral como protagonista de la obra, que años más tarde sería recordada en el semanario valenciano *El Fénix* ([13-10-1844. 11](#)). El

Diario mercantil de Valencia anunció la primera función el 28 de mayo de 1838 con el título *La niña tonta* y dos días después la elogió en sus mismas páginas. Tal fue el éxito de la comedia que el público solicitó su reposición, que se hizo efectiva el 2 de junio como volvió a publicarse, y se menciona, además, que esta obra fue con la que se presentó por primera vez Toral. Nuevamente, según el mismo medio, volvería a verse los días 14 de diciembre de 1838, anunciada como *La niña boba*, y 16 de enero de 1839, otra vez llamada *La niña tonta*. No se dispone de información adicional, más allá del título, para confirmar si esta versión era la de Solís, pero el uso del calificativo «tonta» la aproxima al manuscrito *IT* y al estreno de la refundición.

Al inicio de la temporada siguiente, en la Pascua de 1839, el día 1 de abril, la compañía formada por los hermanos Romea y Matilde Díez es contratada durante cuatro meses en la ciudad de Granada (Rodríguez, 2007. 180-181). Veinte días después, aparece en el diario *La Alhambra* (21-04-1839. 13-16) una crítica sobre varias obras que se interpretaron hasta ese día entre las que aparece la de la representación de *La niña boba* —resumido así el título de la obra—, en la que se anima agradecidamente a Julián Romea a continuar con la labor de escenificar el teatro clásico; el artículo alaba también la interpretación de Matilde Díez en el papel de Clara y de [Josefa] Valero en el de la docta Inés; esta última actriz encarnará a la protagonista años después sobre las tablas valencianas.

En la misma temporada, en Barcelona, la obra se representó el día 13 de abril de 1839 (*Diario de Barcelona*. [1511](#)) sin que la prensa diera mayor detalle, pero es posible que la intérprete principal fuera María Toral, pues como dice en el artículo antes citado que recoge su biografía, se hallaba en dicha ciudad ese año.¹⁸⁶ Entre tanto, en la capital del Turia, la obra se reestrenó el 22 de octubre de 1839 bajo el primer título: *Buen maestro es amor o la niña tonta*; y el 20 de noviembre simplemente con el de *La niña tonta* (*Diario mercantil de Valencia*). Tras examinar el reparto de aquel año y próximo a esas fechas cabe deducir que la protagonista fuese Juana Pérez bajo la dirección del primer actor Carlos Latorre, mentor de Julián Romea, que, aunque retirado de los escenarios entre 1838 y 1841 (Calvo, 1920: 75), parece que ejerció como empresario; la prensa local valentina evidencia que dirigió y actuó en el teatro de dicha ciudad durante esa temporada.

¹⁸⁶ Procedemos aquí planteando hipótesis por deducciones del cruce de datos, del mismo modo que se hace en el acreditado DICAT; por supuesto, a falta de más datos, no deben considerarse más que meras hipótesis de identificación, como decíamos

Debe ser mencionado que parece que en este año se dio también alguna representación de esta obra con Joaquina Baus, hermana menor de Antera y Teresa, que cabe recordar que son las actrices originales del estreno. En el «Boletín» de la *Revista Gaditana* del 19 enero de 1840 (pp. [190-191](#)) se recoge una crítica en respuesta a Baus, enfadada con el medio por unas opiniones vertidas, donde se dice que «ejecuta bien ciertas comedias como *la Niña Boba*, y hace muy mal otro como *Margarita de Borgoña*»; a pesar de ello no han sido localizadas actuaciones concretas, por lo menos, en Cádiz.

En la temporada de 1840-1841, la información más detallada que hemos podido hallar en las carteleras de los periódicos se ceñía a anunciar que *Buen maestro* volvería a los escenarios madrileños, concretamente al del Príncipe, el 3 de junio (*Diario de avisos*. [4](#)) protagonizada por la misma Matilde Díez. A finales de julio, los días 30 y 31 se volvió a representar en el mismo lugar, aunque el reclamo principal eran los hermanos Torem, acróbatas y forzudos, encargados de hacer unos ejercicios gimnásticos (*Diario de avisos*, [30-07-1840](#). [4](#)). Hubo cuatro representaciones más durante esta temporada, el 4 de octubre, el 8 de enero, y las vespertinas del 24 del mismo mes y del 2 de febrero; en algunos de los anuncios de las funciones de esta temporada, se vuelve a recordar en los periódicos el nombre de Solís y se menciona nuevamente como protagonista a Matilde Díez, lo que no ocurrió en las últimas publicaciones del año anterior.

- *1841-1845. La desaparición de la obra de los escenarios madrileños y su pervivencia en otras ciudades*

En la temporada 1841-1842 solamente hubo representaciones de la obra en dos ocasiones en la ciudad de Madrid. La primera de ellas tuvo lugar en el Príncipe el domingo 19 de septiembre de 1841 (*Diario de avisos*. [4](#)). Al inicio y al final de cada acto se dio un concierto instrumental ejecutado por unos reconocidos músicos del momento: Sainton, Lunders y Pont; el papel principal fue interpretado por la propia Díez. La última puesta en escena se llevó a cabo el 27 de noviembre en el mismo teatro y también fue protagonizada por dicha actriz.

Parece ser que nuevamente hubo una puesta en escena en la ciudad de Cádiz próxima a noviembre de 1841, como señala la *Revista de teatros* (p. [109](#)). La importancia de la nota

que se encuentra esta publicación radica en que el texto se halla atribuido, junto a otras refundiciones, a José Fernández Guerra. Es posible, por tanto, poder relacionar esta función con algún testimonio próximo al manuscrito *IT*.

Nuevamente *Buen maestro es amor* desaparece de los escenarios madrileños por varios años, pero la obra sigue siendo representada en otras localidades. La primera de estas ciudades de las que hay constancia es Barcelona, en el Liceo Filarmónico, los días 13 y 14 de abril de 1842 (Radigales, 1998: 182), donde se presentó por primera vez a la actriz Catalina Mirambell y al actor Ángel Saltaminos (*Diario de Barcelona*, [13-04-1842. 1417](#)), y el día 23 de mayo (*Diario de Barcelona*. [1941](#)).

El 1 de julio de 1843 se informa en la *Revista de Teatros* (p. 2) de las funciones que llevaría a cabo Matilde Díez en su estancia en Sevilla, se interpretaría entre otras obras, la que es objeto de este estudio. Un mes más tarde apareció en el periódico sevillano *La floresta andaluza* (07-08-1843. [158-159](#)), una crítica a la comedia refundida, referida en este caso como *La niña boba*, bastante dura. Aunque no se menciona a Dionisio Solís, se afirma que la reescritura está hecha «con la mala inteligencia y poco acierto que de ordinario tienen los que se dedican a esta clase de trabajos literarios». El texto también habla de la recepción escénica del teatro de Lope de Vega diciendo que «a pesar de su esclarecida fama y de ser uno de los primeros jénios [sic] dramáticos de Europa apenas habrá algunas comedias tuyas que sin reformarlas bien puedan representarse sin causar hastío por su languidez y falta de movimiento escénico». Gracias a esta afirmación, podemos comprender que el público teatral de mediados del XIX se encuentra ya bastante alejado en gustos y expectativas del perteneciente al Siglo de Oro. Sobre la obra dice que «además de no ser de las mejores comedias tuyas [de Lope], ha tenido la mala estrella de no hallar un restaurador inteligente» y que por ello «ha quedado pues con la misma falta de vida y de acción y con mayores defectos que el original». Por tanto, acaba afirmando que «nada interesante hay en ella fuera de una versificación galana y armoniosa». No obstante, parece que lo único que gustó en los escenarios sevillanos fue la actuación de Matilde Díez, a la que alaban con admiración en su papel protagonista llegando a concluir que «la *Niña boba* no podría tolerarse hoy en el teatro sin la Sra. Díez, con ella se aplaudirá siempre con entusiasmo». De todos modos, el artículo lamenta que la gira de la actriz coincidiera con el periodo más caluroso del año, momento en el que la ciudad se halla desierta y, debido a ello, el público es escaso.

Es ya el 31 de agosto de 1844 (*Diario de avisos*. [4](#)) cuando aparece anunciada una nueva representación de *La niña boba* en el Teatro del Circo de Madrid, teatro rival del de la Cruz, a las ocho de la «noche», como único evento teatral en la ciudad. Esta función es la primera que sale fuera de los teatros de la Cruz y del Príncipe. Cabe la posibilidad de que la actriz encargada del personaje principal fuese Joaquina Baus, de la que hay constancia de haber representado la obra anteriormente, y que comenzó a formar parte en 1844 del elenco del Teatro del Circo, bajo la dirección de José Valero (*El Corresponsal*, [13-04-1844. 4](#)); además, como veremos más adelante, hay certeza de su interpretación como la «boba» en al menos dos ocasiones en 1849, en la ciudad de Sevilla. Adicionalmente, es la primera vez que podemos observar cómo el título de la obra deja de publicitarse en la prensa madrileña como el completo de la refundición —*Buen maestro es amor o la niña boba*— y se asemeja más al título abreviado —*La niña boba*—, con el que ya era denominada comúnmente. Esta representación no aparece recogida por Adams (1936: 346).

Gracias a la entrada biográfica publicada en el *Diccionario Universal de Historia y de Geografía* (Mellado, 1846. 398-401) sabemos que, en los meses de verano del año 1845, Matilde estuvo actuando en la ciudad de Barcelona y que representó *La niña boba* en el escenario del teatro de la Santa Cruz, que ya era conocido como Teatro Principal. Por la prensa catalana hemos podido averiguar que la función fue llevada a cabo el día 23 de agosto (*Diario de Barcelona*. [3229](#)) y que el papel de Inés fue interpretado por Josefa Palma, cuñada de Díez.

- 1846-1850. *La reaparición en la Corte hasta la creación del Teatro Español*

La siguiente temporada en la que constan puestas en escena de la obra en Madrid es la de 1845-1846, en el Teatro del Príncipe. La primera de ellas tiene lugar el 30 de septiembre de 1845, la siguiente, el 28 de enero de 1846 y la última, el 23 de marzo, todas ellas como función de tarde y protagonizadas por Díez. El día 5 de abril, como cierre de la temporada teatral, aparece en la *Gaceta de Madrid* (pp. [2-3](#)) un cómputo de obras representadas durante el «año cómico» reflejando como título de esta *La niña boba*.

En la anualidad comprendida entre 1846 y 1847 se representó la obra tres veces en el Príncipe. La primera de ellas tiene lugar el 9 de noviembre y en el anuncio que se hace en

el *Diario de avisos* (p. 4) hay una anotación que indica el interés creciente de los espectadores por el teatro antiguo español en Madrid en ese momento, tendencia que se mantendría a lo largo de las dos temporadas siguientes. Volvió a verse el día 2 de diciembre y, por última vez, el 23 de enero. En esta última función aparece anunciado en los periódicos como *La niña boba* y se menciona a Matilde Díez como actriz principal.

Durante esta temporada también se ha podido encontrar una actuación en el Teatro Principal de Cádiz, en torno al 18 de noviembre en el diario *El Tiempo* ([19-11-1846. 4](#)). La protagonista sería nuevamente Juana Pérez, como años atrás en Valencia, y, según la publicación, estaría en Cádiz hasta partir hacia Sevilla para acabar el año cómico. Es posible que también se hubiera dado alguna función más en la capital hispalense pero no se ha podido hallar constancia.

En la temporada de 1847 a 1848 se duplican las representaciones respecto al año anterior en Madrid. El 16 de mayo fue la primera puesta en escena, seguida de la del 6 de junio; las siguientes serían el 14 de octubre, 9 y 19 de diciembre y, la última el 2 de marzo. El manuscrito *BH-A*, como ya se ha visto, indica el año 1847 en su portadilla, muy probablemente se refiera a la fecha de copiado y, quizá, se usase ya en el momento. Aunque el reparto que contiene está fechado en 1850, el elenco de las actrices y los primeros actores coincide ya con el de este año tal y como aparece la composición de la compañía en la *Gaceta de Madrid* del 3 de abril (p. 4), de los que son participantes en la obra Matilde Díez, María Córdoba, Mariana Chafino, Micaela Durán, Julián Romea, José Díez, Juan Torroba o Manuel Sotomayor.¹⁸⁷

Desde la Pascua de 1848 hasta la de 1849, la obra se representó un total de cuatro veces en la ciudad de Madrid: el 5 de mayo, el 29 de septiembre, el 29 de noviembre y el 19 de enero. En ninguno de estos casos se menciona a nadie del reparto en la prensa, por lo que no es posible atribuir con certeza el papel protagonista. Aun así, es bastante probable que fuese un reparto cercano al de 1850. A partir de aquí comienza un nuevo descenso en la

¹⁸⁷ Para el año de 1847, Adams (1936: 346) identificó cinco puestas en escena de la comedia, aunque tras haber revisado las carteleras se han encontrado seis; no obstante, para el año 1848, el autor señala otras cinco si bien después de consultar las fuentes se han podido identificar solamente cuatro. Cabe la posibilidad de que Adams atribuyese erróneamente una de las representaciones del 47 al 48.

reposición de la obra reduciéndose a dos o, incluso, una representación anual en las siguientes temporadas.

La temporada de 1849-1850 marca un nuevo inicio en el panorama escénico madrileño y nacional. El [Real Decreto](#), firmado el 7 de febrero de 1849 —estudiado en el capítulo 7— incluía la regulación de las censuras sobre las obras representadas, por esa razón aparece publicado en la *Gaceta de Madrid* ([26-05-1849. 2](#)) un listado de algunas obras que pasaron la censura con *Buen maestro es amor* incluida. Al día siguiente es cuando se anuncia la comedia para su representación y el *Diario oficial de avisos de Madrid* ([27-05-1849. 4](#)) incluiría el reparto de personajes, que coincide con el que consta en el reverso de la portadilla del manuscrito *BH-A*. Aún habría en esta temporada una representación más el día 18 de septiembre con el mismo reparto.

Fuera de la esfera madrileña, tenemos constancia de dos puestas en escena de la obra en el Teatro Principal de Valencia, protagonizada por la actriz Josefa Valero, que ya interpretó a Inés con Matilde en Granada diez años antes, con el título *Buen maestro es amor o la niña boba*: una el 16 de abril y otra la tarde del 22 de abril de 1849 (*Diario mercantil de Valencia*); el [cartel](#) de esta última función se encuentra digitalizado en una base de datos sobre esta materia del servidor Parnaseo de la UV.

En Palma de Mallorca se puso en escena la obra el 27 de septiembre (*El Genio de la Libertad. 2*) y aunque se anunció su reposición para el 25 de enero (*El Balear, 24-01-1850. 4*) finalmente no sucedió; aunque no se indica el reparto que participó en dicha función, el listado de miembros de la compañía de los actores Juan de Alba y Antonio Capo revela que la primera actriz era Ana Pamias (*El Balear, 03-04-1847. 2*).

Hay también constancia de una o dos representaciones, como mínimo, en Sevilla, entre finales de septiembre y principios de octubre, que ha sido posible encontrar gracias a las críticas aparecidas en la revista *La Platea* en sus números 3 ([30-09-1849. 4](#)) y 4 ([7-10-1849. 4](#)). Gracias al diario hispalense *La Luneta*, se ha podido encontrar otra función en dicha capital el 12 de diciembre (p. [4](#)) bajo el título *La niña boba*. Según se especifica en el primer número referido, fue una comedia entretenida, pero con poca afluencia de público. El papel protagonista lo realizó la señora Baus, en este caso Joaquina, y entre los

miembros mencionados del reparto destaca también el nombre de la actriz Rita Revilla, que protagonizará la obra años más tarde.

La propia compañía del Español, con Romea a la cabeza y su esposa, Matilde Díez, viajó a Santander en julio de aquel año; en su estancia interpretaron diversas obras de su repertorio entre las que se encontraba *La niña boba* (Gutierrez, 2009) pero no ha sido posible comprobar si realmente se llegó a representar.

Podría pertenecer el manuscrito *BH-A* también a la temporada siguiente, iniciada en 1850, coincidiendo así con la fecha mencionada del verso de la portadilla. Ese año solamente hubo una puesta en escena de la comedia; aparece incluida la censura para el nuevo año en la *Gaceta* del 25 de marzo (pp. [2-5](#)), pero solamente se interpretó el 26 de abril con el elenco previamente indicado como anuncia el *Diario oficial de avisos* (p. [4](#)). De esta puesta en escena, aparece una crítica en el *Diario de Barcelona* ([01-05-1850. 2289](#)) que habla de lo admirable de su ejecución, sobre todo, por parte de Matilde y su «boba encantadora» aunque manifiesta la poca concurrencia que tuvo el espectáculo. El mismo diario, un mes después, ([10-07-1850. 3587](#)) anuncia que dará comienzo el 14 de julio en Valencia una serie de funciones a cargo de la compañía del Teatro Español en la que se podrá admirar a Díez en distintas obras, incluida *La niña boba*, pero que tampoco ha podido ser hallada en hemerotecas digitales.

Dejando al margen a Matilde Díez y el manuscrito, se ha podido hallar constancia de otra representación protagonizada, de nuevo, por Josefa Valero en el Teatro Principal de Cádiz en diciembre de 1850. Según la crítica, en la obra, que suele gustar al público, destacó Valero por su caracterización y naturalidad especialmente, mientras el resto del reparto hizo lo que pudo para el correcto desempeño de la comedia (*La Tertulia*, [15-12-1850. 4-6](#)).

- 1851. *Tras el fracaso del Español*

Tal y como se menciona en sendas ediciones del *Correo de los teatros* del 25 de mayo y del 8 de junio de 1851 (pp. [2-3](#)), la actriz Matilde Díez, protagonista de la obra, recibe este año una oferta de contrato para la formación de una compañía dramática en La Habana; así lo corrobora la carta de un corresponsal fechada el 26 de abril, si bien la

formación de esta compañía no se hará efectiva inmediatamente. Unos meses después, en el *Diario de avisos* ([28-09-1851. 4](#)), se confirma la reincorporación de Díez al elenco del Teatro del Príncipe, reabierto el 14 de septiembre. Esta reincorporación de la actriz se produce tras la cancelación «por razones independientes de su voluntad» de su viaje a América; sin embargo, no ha sido posible averiguar las causas de la cancelación ni tampoco dónde se hallaba Díez entre mayo y septiembre de esa temporada. En dicho teatro —ahora bajo la dirección de los actores Carlos Latorre, Antonio Guzmán y Julián Romea, que ya estuvo bajo la dirección del mismo previamente (*Correo de los teatros*, [13-07-1851. 4](#))—, *Buen maestro es amor* volvió a representarse el 4 de noviembre y el 17 de diciembre y en ambas ocasiones la protagonista sería de nuevo Matilde.

Paralelamente se ha encontrado una mención sobre una representación en Vigo, ejecutada seguramente hacia el mes de septiembre de 1851, y de la que se habla a propósito del beneficio de la actriz Juana Bastió, que llevó a escena *El pilluelo de París* el 28 de septiembre. Por lo visto, la protagonista sorprendió haciendo el papel de pilluelo y se la recordó también por el éxito que alcanzó por *La niña boba*, atribuida erróneamente a Tirso de Molina; tras esta función iniciaría también gira por Pontevedra y Orense en la que es probable que la volviera a representar (*El Eco de Galicia*, [04-10-1951. 3](#)).

- 1852-1859. *El viaje de Matilde Díez de Madrid a América*

Un lustro pasaría hasta volver a ver a Matilde Díez en los escenarios de la Corte madrileña y es que aceptaría los compromisos para formar parte de la compañía teatral en La Habana y partiría hacia la ciudad cubana para actuar en el Gran Teatro de Tacón. Como dan noticia los diversos periódicos de la época, hacia el 12 de octubre de 1852 llegará a Sevilla, donde estuvo trabajando unos meses antes de partir, pero de los que no se ha podido encontrar la cartelera. Mientras tanto la obra de teatro siguió teniendo vida y fue interpretada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona los días [15](#) y [23 de noviembre](#) (*Diario de Barcelona*); aunque en estas publicaciones no indica nada sobre el reparto, una búsqueda en los elencos de otras actuaciones cercanas que se realizaron en el Liceo resuelve que la actriz principal en estos momentos era Ana Pamias.

Por otra parte, Matilde Díez, debido a sus problemas de salud, tuvo que permanecer recuperándose en la capital hispalense más tiempo del pensado antes de poder volver a

actuar. Partió hacia Sanlúcar de Barrameda, municipio famoso por sus baños, para recuperarse tras la enfermedad hacia el 22 de julio (*La España*. [1](#); *La Nación*. [3](#)) y permanecerá en Cádiz un mes más (*La Época*, [23-08-1853](#). [4](#)) pero sin actuar. Finalmente se da noticia de la llegada de la actriz a La Habana el 29 de octubre (*El Genio de la libertad*, [07-11-1853](#). [3](#)) donde tuvo una gran acogida. *La Nación* ([15-02-1854](#). [3](#)) menciona una representación de *La niña boba* en el Gran Teatro, transcribiendo a tal efecto el texto de un diario de la ciudad que alaba el arriesgado intento de poner en escena obras del teatro antiguo español con «éxito satisfactorio». Recordemos que *La niña boba* fue la primera obra clásica que la actriz interpretó en Cuba. Gracias a la información de esta publicación, ha sido posible seguir la pista de la prensa cubana de la época y hemos podido concretar que la representación tuvo lugar el 15 de diciembre de 1853, tal y como se anuncia en el *Diario de la marina* ([14-12-1853](#). [2](#).) y en la crítica que la misma publicación hace de la obra al día siguiente ([16-12-1853](#). [2](#).) y que también aparece transcrita en parte en el artículo de *La Nación*. Un artículo en la quincenal *Revista de La Habana* ([t.2-3 \[1853-1854\]. 162](#)) habla de la brillante interpretación del elenco, pero menciona la frialdad con la que recibió la obra el público, al tratarse de un texto alejado de los gustos escénicos del momento, así como de sus costumbres. Durante su estancia en Cuba, la actriz compartió escena con el actor Manuel Catalina, con quien actuó en distintos lugares como Santiago de Cuba, Trinidad, Cienfuegos, Puerto Príncipe o Matanzas; no es posible asegurar, sin embargo, si *La niña boba* fue interpretada en estos lugares al no haberse hallado más noticias concretas al respecto.

Estando en Cuba, Matilde Díez recibió una propuesta de una empresa teatral de México (*Diario oficial del Gobierno de la República mexicana*, [12-08-1854](#). [3](#)) que no aceptó momentáneamente; según las fuentes, pasaría la siguiente primavera en los baños de San Diego, lugar de termas medicinales y terminaría su temporada en La Habana. En una transcripción del *Diario de la Habana* del 11 de enero de 1855 (*El Clamor público*, [16-02-1855](#). [3](#)) se informa de que la actriz debería ir a Ciudad de México a actuar tres meses en el Teatro de Santa-Anna tras la Pascua de Resurrección. Es el 17 de mayo cuando se anuncia en el *Diario oficial* (p. [3](#)), junto con el inicio de la venta de abonos, la relación contractual de la actriz con la empresa mexicana durante el periodo de tiempo mencionado, durante el que realizaría un total de doce funciones. Gracias a la *Reseña histórica de teatro en México* (Olavarría, 1895. [298-299](#)) es posible saber que el propio mes de mayo se realizó una función y que además la actriz alargó su estancia cinco meses más.

Una búsqueda más profunda en la prensa mexicana del momento ha permitido localizar en el diario *El Ómnibus* ([29-05-1855. 3](#)) una crítica de la representación que se realizó el sábado 26 en la se afirma que con la reescritura sale perdiendo esta buena comedia de Lope en favor de la ganancia de groserías; el articulista menciona las grandes cualidades de la actriz, pero acusa que sea Díaz quien ejecute el papel de la hermana menor y boba, siendo mayor en edad que la actriz Carmen Planas, que en la obra interpreta el rol de hermana mayor, rompiendo de este modo la ilusión escénica y la «verdad teatral» en el público; el último punto que critica es el vestuario, ya que el reparto no viste como en la época de Felipe IV, sino con trusa y chambergo de manera anacrónica. No ha sido posible averiguar los sitios en los que estuvo por México; desde España, con el retardo que eso implica, se da noticia de haber estado en Veracruz coincidiendo con un pronunciamiento militar en el castillo de San Juan de Ulúa (*La Esperanza*, [23-05-1856. 3](#)). También sabemos que ya no estaba en México hacia mediados de octubre (*Diario oficial*, [15-10-1856. 4](#)) y que a mitad de diciembre volvía a actuar en el teatro de Tacón de La Habana (*La Zarzuela*, 26-01-1857. [412](#)).

En una carta fechada el 26 de abril escrita en Cuba y publicada en *La discusión*, se comienza a ver el cansancio por las obras en las que participa la actriz: «Continúa alcanzando grandes triunfos escénicos la gran actriz Matilde Díez, a pesar del mal gusto que generalmente se advierte en la elección de las obras en que toma parte» ([23-05-1857. 4](#)); poco antes *La zarzuela* (04-05-1857. 523-524) recogía una carta del 14 de marzo procedente de La Habana que comentaba que algunos de los palcos del teatro en el que actuaba Díez estaban desiertos mientras se llenaban los de otros espectáculos. La prensa española anuncia la continuación del periplo de «la Perla de España», como era conocida, afirmando que hacia el 9 de agosto la actriz partía a Cárdenas (*El clamor público*, [09-09-1857. 4](#)) donde pasaría el invierno. Antes de llegar al destino realiza una gira por diversas localidades: en *La América* ([24-09-1857. 21](#)) aparece la noticia de que Matilde se encuentra en Matanzas actuando y en *La Iberia* ([13-11-1857. 3](#)) se indica que la compañía visitará Puerto Príncipe y Cienfuegos, para volver a La Habana al comenzar la Cuaresma. El 16 de abril, se encontraban en Cárdenas y se anuncia su vuelta a La Habana para ofrecer unas últimas actuaciones antes de volver a España (*La España artística*, [31-05-1858. 248](#)), pero los contratos fueron ampliados representando la obra de nuevo en Trinidad, Santiago de Cuba y Matanzas (*La Época*. [20-07-1858. 3](#)). El día 9 de agosto partieron hacia Charleston, rumbo a Europa (*La Época*, [07-09-1858. 3](#)), e hicieron una parada en

Nueva York donde se presumen algunas funciones (*La España*, [05-10-1858. 4](#)); tras esto se da aviso de su llegada a París (*El Clamor público*, [02-11-1858. 3](#)) para retornar finalmente a Madrid a terminar el año (*La Época*, [31-12-1858. 1](#)).

Debido al interés personal de Matilde Díez por la propia obra a la que tanto aprecio tenía y a su voluntad por traer algo del Siglo de Oro a los escenarios, es altamente probable que ofreciera representaciones de *La niña boba* en muchos lugares por los que estuvo y en los que actuó durante un periodo de tiempo medio, como sucedió en La Habana y Ciudad de México, aunque esta no fuera una de las actuaciones del gusto del público americano; no obstante, hay que notar que la simple presencia de la actriz era suficiente como para atraer a muchos espectadores a disfrutar de la obra.

- 1853-1859. *En España sin Matilde Díez*

El primero de ellos fue el anteriormente conocido como «Teatro del Drama», ahora rebautizado como Teatro Lope de Vega por considerar la sociedad gestora que lo dirigía que esta denominación acotaba innecesariamente el género de obras que en sus tablas se representaban (*Diario oficial de avisos*. [08-09-1853. 4](#)). Esta sociedad gestora que se haría cargo del teatro desde 1853 estaba compuesta por actores entre los que se encontraba, precisamente, Julián Romea, aunque debió abandonar la sociedad en la temporada siguiente, ya que el 11 de noviembre de 1854 (*Diario oficial de avisos*. [4](#)), aparece vinculado al teatro de la Cruz, el cual volvería a cerrar sus puertas tras la inauguración de temporada y a reabrirse el 6 de diciembre (*La Iberia*. [4](#)) con calidad regular de su compañía según la prensa (*La España*, [08-12-1854. 4](#)). El actor José Calvo es el que se haría cargo de la dirección de la compañía en ese momento (*El Clamor popular*. [14-12-1854. 4](#)) con Rita Revilla como primera actriz. Precisamente es entre los días 15 y 17 de diciembre cuando la obra se llegó a representar tres veces, como anuncian varios periódicos, aunque no se menciona ningún reparto. Sin embargo, es muy probable que Revilla, intérprete reconocida por sus papeles cómicos a pesar de su tesón por ser considerada primera figura, fuese la encargada de encarnar por primera vez a Clara, a la que volvería a interpretar posteriormente, como veremos, y que ya participó junto a Joaquina Baus en la obra cinco años antes, como hemos mencionado anteriormente.

Gracias a la tesis doctoral de Carlos Cervelló (2008), donde se analizan las carteleras teatrales de los teatros Principal y Circo de Barcelona, y ampliando dicha información con la prensa del periodo que incluye otros teatros como el Liceo, hemos hallado constancia de las siguientes representaciones de *La niña boba*. La primera de ellas tuvo lugar el 25 de abril de 1856 y sobre ella el *Diario de Barcelona* (p. [3364](#)) anuncia que la obra es a beneficio de la primera actriz del Teatro del Circo, Rita Revilla, y que el primer actor es José Calvo, que pertenecía al Liceo; ambos trabajan conjuntamente en el coliseo catalán tras haber estado en el Lope de Vega de Madrid. En el artículo se cambia el título a *El mejor maestro Amor, ó la niña boba*, pero se atribuye el texto a Dionisio Solís, especificando que nunca ha sido representada en la ciudad, algo que como hemos podido comprobar es una falsedad que, probablemente, responda a una estrategia comercial. Dos días después (*Diario de Barcelona*. [27-04-1856. 3428](#)), se vuelve a anunciar su reposición con el título corregido a *Buen maestro es amor*. En días posteriores a este anuncio, en la misma publicación, se anuncia la próxima puesta en escena de la «muy aplaudida» comedia, pero dicha representación no tendría lugar hasta el día [5 de mayo](#), refiriéndose entonces que la dirección de la obra hasta el cierre de temporada quedaba a cargo de Juan de Alba.

Durante el verano de 1856 la obra fue representada el día [11 de agosto](#) (Parnaseo) en el Teatro Principal de Valencia, como anuncia la cartelera, con la conocida Josefa Palma, que como ya se ha mencionado, estaba emparentada con Matilde Díez e interpretó anteriormente a Inés. De la capital del Turia, Palma viajaría a Barcelona en la nueva temporada y allí, en el Liceo, bajo la dirección de Alba, volvería a interpretar la obra el [8 de noviembre](#) y, al día siguiente, en el teatro Circo (*Diario de Barcelona*. [09-11-1856. 9142](#)). El día [14](#) del mismo mes representó otra vez la comedia en el Liceo y, de nuevo, el [15 de diciembre](#), en el teatro Circo; las funciones en las que participó la actriz en este segundo teatro eran funciones extraordinarias, mientras que en el primero se hallaba de continuo.

Para la temporada del año siguiente, Palma regresa a Madrid, al Teatro del Príncipe, donde la comedia será interpretada un total de seis veces durante el periodo navideño, concretamente los días [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#) y [31 de diciembre](#) (*Diario oficial de avisos*). En los anuncios, que ya empezaron a aparecer días antes del reestreno, se especifica que la obra «no [ha sido] representada hace muchos años»; hay que señalar que en la función de

final de año aparece la atribución de la obra a Moratín en vez de a Lope cosa que no sucede en el resto de anuncios. Las críticas no profundizan demasiado en estas funciones: *El enano* ([29-12-1857. 4.](#)) menciona que fue «caracterizada hábilmente» por la actriz y el *Correo de la moda* ([31-12-1857. 383.](#)) se limita a añadir que gustó al auditorio y distingue el papel de Josefa Palma.

En diciembre de 1857 también se interpretó la obra en Granada los días [5](#) y [19](#) (*La Alhambra*), aunque no se anuncia reparto. Ha sido necesario buscar el listado de miembros de la compañía, publicado el 22 de septiembre en *La Alhambra* (pp. [2-3](#)), para saber que la primera actriz de la compañía era Francisca Pastor, mientras que la primera cómica era Antonia Mata. Cualquiera de las dos pudo interpretar a la protagonista puesto que, aunque la obra es una comedia, hemos visto que normalmente este papel se reserva para el lucimiento de la primera actriz de la compañía. Esta puesta en escena sirve para vislumbrar otro ejemplo de representación fuera de las órbitas teatrales mejor estudiadas.

- *1859. Función en el Real Conservatorio de Música y Declamación*

No es hasta la temporada del año siguiente, 1858-1859, que volvemos a tener noticias de la obra. En el salón del Real Conservatorio de Música y Declamación se celebró, el día 17 de enero de 1859, una entrega de premios en la que el alumnado presentó un programa que incluía *La niña boba*, protagonizada por Carmen Berrobiano, primera premiada en declamación y definida como poseedora de «una gracia inimitable» (*Gaceta de Madrid*, [19-01-1859. 6](#)), y que compartió reparto con Pilar Boldún, como Inés, y con Elisa Boldún, como Blasa (*Gaceta de Madrid*, [18-01-1859. 4](#)); al evento asistió la Familia Real y la alta sociedad madrileña. El diario *La malva*, que lo recordaría todavía un año después ([10-01-1860. 3](#)), se deshizo en elogios para la actriz y para Lope, aun habiendo sido la refundición de Dionisio lo que se escenificó, de esta forma se demuestra que la obra de Solís estaba completamente asimilada como obra del «Fénix».

- *1859. Éxito de Matilde Díez y su vuelta con Buen maestro es amor a Madrid*

No debe ser olvidado que en estos momentos ya se encontraba Matilde Díez en Madrid y que no tardaría en volver a los escenarios, en este caso al del teatro Circo donde trabajaría desde el mes de febrero hasta el final de la temporada de 1859 en un total de cuarenta

funciones para las que fue contratada. Es en este teatro donde volvió a representar la refundición solisiana los días 26, 27, 28 y 29 de marzo, 3 de abril, 2 de mayo y 9 de junio (*Diario oficial de avisos*) lo que supuso que *Buen maestro es amor* copara el 20% de las puestas en escena de la actriz tras su vuelta; junto a ella volvería a actuar su marido, Julián Romea, y aparecería Josefa Hijosa en el papel de Blasa (*Diario oficial de avisos*, [25-03-1859. 4](#)), que, como observaremos, también fue protagonista posteriormente de la comedia. *El correo de la moda* ([24-03-1859. 87](#)) menciona que «justos aplausos conquista aquella distinguida actriz» en la obra; y aparece una crítica del reestreno en *La discusión* ([27-03-1859. 1](#)) donde se afirma que el teatro estuvo lleno y el público salió muy satisfecho, además, alaba la interpretación de los actores que en combinación con los versos provocaron la hilaridad del público, destacando sobre todo el trabajo de Matilde, especialmente, en los primeros actos y el de Joaquín Arjona como su padre. Se tenía prevista la última función el día 29 de marzo, pero a petición del público, que debido al éxito que tuvo se había quedado sin entradas para los anteriores pases, se decidió reponer el día 3 de abril (*Diario oficial de avisos*. [4](#)). No obstante, como ya hemos visto, todavía se interpretó dos veces más en lo que restaba de temporada en Madrid. Tras el éxito en la capital, la actriz viaja en julio a Barcelona donde puso en escena *Buen maestro es amor* el día 29 en el Teatro Principal; según el *Diario de Barcelona* ([28-07-1859. 7811](#)) la petición del público de ver a la actriz representar alguna obra del teatro antiguo español hizo que se programara la reposición de esta comedia. En esta función volverían a participar junto a «la Perla», Manuel Catalina y José Calvo.

Al margen de Matilde Díez y de la órbita madrileña, hay constancia de cuatro representaciones adicionales. La primera de ellas en Valladolid, que debió ser en torno a mayo de 1859 según Narciso Alonso (1847: 70), aunque no se menciona reparto. Las restantes se pondrían en escena ya la temporada siguiente: en el Teatro Principal de Valencia, el día [25 de noviembre de 1859](#) (Parnaseo), en cuyo cartel se anuncia que la primera actriz sería Matilde Bagá, seguida por Amalia Mondéjar; el 2 de diciembre hay noticia de una representación en Santa Cruz de Tenerife (*Eco del comercio*, [07-12-59. 1](#)) protagonizada por la actriz Matilde Martínez y el actor Rafael Salvador Orea; posteriormente la misma compañía haría otra puesta en escena más el 30 de diciembre en el teatro Cairasco de Las Palmas de Gran Canaria tal y como indica en su tesis M^a del Mar López Cabrera (1995: 12).

Julián Romea continuaría con su labor de difusión de la obra al margen de su esposa; a partir del éxito de Carmen Berrobiano en el Real Conservatorio, el actor la contrataría como primera actriz incluyendo esta comedia como principal en su repertorio. Una de estas funciones fue, presumiblemente, en Santander el 18 de junio de 1860 elegida para el beneficio de la actriz donde pese a alabar su interpretación, la crítica no entiende la veracidad de la curación por amor que escribió Lope o es que «las bobas de entonces no eran incurables como las de ahora» (*La Abeja Montañesa*, [23-06-1860. 3](#)).

- 1860-1870. *Los relevos de Matilde Díez*

La década de los sesenta supone un cambio en el panorama de la representación de la obra, nuevas actrices empiezan a revelarse como sustitutas de la archiconocida Díez en el papel protagonista, reservándose el papel de esta actriz para funciones que suponen un homenaje y un símbolo. Un ejemplo de ello lo tenemos casi al finalizar ya la temporada de 1860-1861 en el teatro Circo de la ciudad de Barcelona. La actriz Josefa Rizo, en cuyo beneficio se realizaría la obra del día 15 de mayo, anunció a través de la prensa (*Diario de Barcelona*, [15-05-1861. 4413](#)) que, como favor especial, la emblemática Matilde participaría gustosa en la obra con la que tantos triunfos cosechó y de la que el público barcelonés guardaba gratos recuerdos. En este caso participó y dirigió la comedia Manuel Catalina. Tanto éxito obtuvo nuevamente, que se decidió reponer el día [26 de mayo](#) (*Diario oficial de aviso*).

Previamente a las actuaciones de Matilde Díez, se ha encontrado constancia de una representación en Córdoba entre los días [4](#) y [8 de noviembre](#) de 1860 (*Diario de Córdoba; La Alborada*), muy probablemente fuera el día 7. La protagonista fue Vicenta Urrutia de León, pero de *La niña boba* se dice que no tiene papeles interesantes y que la actriz cosechó aplausos. Nada más se vuelve a saber de puestas en escena de esta obra interpretada por dicha actriz.

En la temporada comenzada en septiembre de 1861 el actor y empresario Julián Romea se hace cargo del teatro Variedades de Madrid. Contrató como primera nuevamente la premiada, años antes, Carmen Berrobiano, que protagonizaría *Buen maestro es amor* los días [15](#), [16](#) y [17](#) de octubre (*Diario oficial de avisos*); Romea participaría en la obra en este caso ejerciendo de Don Manuel, el padre de las hermanas. El diario *El*

contemporáneo ([17-10-1861. 4](#)) recoge una crítica a la función del 16, sobre el coliseo dice que es el favorito de los de verso de la ciudad y sobre la actriz le atribuye un legítimo mérito sobre la obra, en la que se destaca también el papel de la «marisabidilla» Inés, encarnado por Emilia Sanz. En *La discusión* ([18-10-1861. 4](#)) se recoge la opinión de *El pueblo* que asegura que «la ejecución fue esmeradísima», también se destaca el papel de Romea y la inspiración de Berrobiano, que es alabada por «su voz simpática, buena figura y finas maneras». Se repitió de nuevo la obra el [3 de noviembre](#) de 1861, el [26 y 30 de enero](#) y el [15 de mayo de 1862](#) (*Diario oficial de avisos*).

En septiembre de 1862 la temporada de la comedia comenzó muy pronto en la ciudad de Valencia. El domingo 21, el segundo día de apertura del Teatro Principal de Valencia, *Buen maestro es amor* fue escenificada (*Diario Mercantil de Valencia. 1057*); el papel principal recaería en Amalia Gutiérrez y el primer actor y director sería Joaquín García Parreño. No debe ser olvidado, además, que el 25 de noviembre de ese año se celebraría el tricentenario del nacimiento de Lope de Vega y por ello, los teatros madrileños de verso se llenarían de obras del Fénix. La refundición que está siendo analizada, como versión asumida por el público decimonónico, se interpretó nuevamente en el teatro Variedades el día de la efeméride y el siguiente (*Diario oficial de avisos, 25-11-1862. 4; 26-11-1862. 4*), con Carmen Berrobiano, Emilia Sanz y Julián Romea. Algunos diarios (*La Iberia, 27-11-1862. 4; La corona. 29-11-1862. 1.*) recogieron críticas a este espectáculo donde se definía como una solemnidad literaria frente al resto de representaciones en los demás teatros. El espectáculo conmemorativo comenzó por una loa escrita por Ventura de la Vega titulada *El corral de la Cruz en 1632*, una pieza metateatral que trataba sobre unos cómicos de la época yendo a estrenar *El premio del bien hablar* de Lope. Comenzó entonces la escenificación de la obra, «admirablemente ejecutada» por el reparto. Después de *La niña boba*, se cerró la parte principal del evento con la segunda mitad de la loa tras la cual depositaron los actores coronas ante el busto de Lope, dando paso a un himno cantado por Romea y Sanz, escrito también por Ventura, que fueron repetidos entre los animados aplausos del público que llenó completamente el teatro, como explica otra publicación (*La España, 27-11-1862. 3*). El Variedades volvería a dar otras funciones los días [18 de enero](#), [25 de febrero](#), [12 de abril](#) y [17 de mayo](#) (*Diario oficial de avisos*).

Desde septiembre de 1863 a mayo de 1864, es posible encontrar representaciones en dos ciudades. En el Teatro Principal de Granada, se ejecutó una función el [19 de noviembre](#)

(*La Alhambra*) de la que se hace una crítica en *El Paraíso* ([22-11-1863. 7.](#)) donde se afirma que, si Lope de Vega hubiera visto la puesta en escena, hubiera tenido que aplaudir entusiasmado como lo hizo el público; se alaba especialmente el papel de las hermanas Boldún que representaron perfectamente ese papel en la ficción, Elisa como Clara y Pilar como Inés, donde se destaca de ambas «su propiedad en el vestir, sus bien sostenidos caracteres, o la gracia y modulación de sus acentos», debe recordarse que ambas participaron en la función de premios del Real Conservatorio junto a Berrobianco. Otros nombres destacados son el de Víctor Tamayo, hijo de Joaquina Baus, y José Alisedo, que ya hemos visto que forma parte del segundo reparto en el manuscrito *BH-A*; volvería a representarse el 10 de enero, como se puede saber a través de una crítica similar al día siguiente de la función (*El Paraíso*, [11-01-1864. 6.](#)), y el día [14 de abril](#) (*La Alhambra*). El resto de funciones fueron en Madrid los días [5](#) y [6 de febrero](#) de 1864 en el teatro Variedades (*Diario oficial de avisos*). Gracias al listado de los miembros de la compañía recogido en *Recuerdos de un siglo de teatro, 1862-1874* (34) es posible saber que Carmen Berrobianco seguía en la empresa, por lo que debió ser ella de nuevo la protagonista.

En la temporada iniciada en 1864 es posible encontrar una función en Valladolid entre el 12 y el 18 de diciembre que no tuvo buena ejecución y que debió protagonizar Amalia Gutierrez (Alonso, 1947: 116). En Madrid, se hicieron funciones nuevamente el [11](#), [14](#), [15](#) y [22 de enero](#) y el [26 de febrero](#) de 1865 en el teatro Variedades (*Diario oficial de avisos*). Gracias a la misma fuente que en la temporada anterior podemos suponer que Berrobianco seguía encarnando a la protagonista. A mediados de abril, Julián Romea abandona con su compañía este teatro e inicia un nuevo contrato en Pamplona y comenzó a trabajar en dicha ciudad el día 16 (*La Violeta*, [23-04-1865. 4.](#)). No se han podido averiguar datos sobre las representaciones en la ciudad, pero es probable que alguna representación se ejecutara.

Ya es en la temporada de 1866-1867 cuando se encuentran nuevos datos sobre representaciones. El [21 de marzo](#) de 1867 (*El Principado*), en el Teatro Principal de Barcelona actuó la compañía de Julián Romea y se celebró la función a beneficio de Carmen Berrobianco; se repetiría otra el día [24 de marzo](#) (*El Principado*). En Madrid, el Teatro de la Zarzuela, también conocido como de Jovellanos, sería el que albergaría la obra durante los días [30 de abril](#) y [1 de mayo](#) de 1867, en este caso fue Josefa Hijosa la que protagonizó la obra, cuya primera función fue a su beneficio tras una convalecencia por grave

enfermedad; esta actriz, como ya vimos, había interpretado a Blasa años antes junto a Matilde Díez; destacable es también la aparición del actor José Alisedo. El día [3 de mayo](#), el *Diario oficial de avisos* publicaba una crítica a la función del día 1 en la que se aseguraba que su éxito fue «muy lisonjero» y que Hijosa fue acogida con grandes aplausos y requerida varias veces al escenario durante las ovaciones finales; es destacado el papel también del resto de reparto. *Gil Blas* ([05-05-1867. 2](#)) profundiza un poco más en el análisis de la puesta en escena y se afirma que tanto la acústica del teatro, preparado para las funciones cantadas, como la debilidad de la actriz contribuyeron a que hubiese una carencia de voz que, no obstante, fue suplida con la fuerza del gesto y el talento. Menciona la complejidad de éxito de la obra afirmando que «recoger algunos aplausos en un campo espigado ya por Matilde Díez, es milagro que entre las jóvenes solo está reservado a la Berrobiano y a la Hijosa, en sus buenos momentos». Lo que se puede sobrentender de tal afirmación respecto a la actriz es que, en un estado de fortaleza de salud absoluta, será capaz de llevar a cabo la obra.

- 1867. *Función en casa de Luis González Bravo*

Al margen del teatro tradicional, se ha encontrado noticia, gracias a la prensa madrileña, de representaciones de la comedia en salones privados interpretados por gente aficionada y con público selecto. Es el caso de la que tuvo lugar en la casa del entonces ministro de la Gobernación, Luis González Bravo y López de Arjona, el 22 de abril de 1867 (*La Época*, [23-03-1867. 2](#); *La España*, [23-03-1867. 3](#); *El Imparcial*, [30-03-1867. 4](#)). *La niña boba* fue interpretada por las hijas de este, Lucía, Leonor y Blanca, y su profesionalidad y la calidad de su interpretación, tal vez con tono hiperbólico y adulador, es comparada con la de la compañía de Julián Romea; incluso en *La España* se habló de la naturalidad en la simplicidad de Clara y en la pedantería de Inés. En este formato de representación, los anfitriones amenizaron la velada con música, dulces y helados, y debido a la capacidad de albergar invitados, se repitió varias veces la función como avisa *La época*.

En verano de 1868 encontramos constancia de una representación en la ciudad de Pamplona gracias al diario *La Época* ([27-07-1868. 6](#)). En él se recoge una sección titulada «Recuerdos de un viaje», firmada por Julio Nombela el 24 de julio, donde dice que asistió a ver las últimas funciones que dio la compañía dirigida por Emilio Mario y Antonio Zamora, con *La niña boba* como obra concluyente. La compañía estaba integrada por:

Cándida Dardalla —protagonista de la obra unos años después y, probablemente, también aquí—, Lola Fernández y Balbina Valverde, además de José Alisedo o José Izquierdo — involucrados también en otras puestas en escena— entre otros; parte de este reparto había trabajado durante esa temporada en el teatro de la Zarzuela como se observa *Recuerdos de un siglo de teatro, 1862-1874* (p. [126](#)).

Durante la temporada de 1868-1869 solamente se ha encontrado una puesta en escena, en este caso, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca entre las dos primeras semanas del mes de noviembre (*El Juez de paz*, [13-11-1868. 6](#)). La crítica teatral comenta que hacía mucho tiempo que no se había visto esa obra y felicitan a Matilde Serrano, primera actriz de la compañía de Capó y Pardillas (Mas, 2006. II. 98) por tan escabroso papel y felicitan al resto del elenco por poner la difícil obra a la altura.

Sería en la temporada iniciada en 1869 donde se volvería a ver la obra en Madrid con motivo de la celebración del natalicio de Lope de Vega, en este caso en el teatro Lope de Rueda, nombre por el que se rebautizó el Circo de Paul. Las funciones de la obra se realizarían los días [25](#), [26](#), [27](#), [28](#) y [29](#) de noviembre (*Diario oficial de avisos*) protagonizadas por Josefa Hijosa, con participación en ella de José Alisedo nuevamente. Diversos diarios (*La Época*, [26-11-1869. 4](#); *La Iberia*, [26-11-1869. 4](#)) recogen que la obra fue oída por el público con entusiasmo, como siempre, y que los actores la interpretaron perfectamente con una ovación especial para la protagonista que, como añade el *Diario oficial de avisos* ([27-11-1869. 4](#)), leyó las décimas en honor al poeta que escribió Ventura de la Vega, mientras que Felipa Díaz, que participó en la obra, recitó un soneto de Hartzenbusch. Se volvería a interpretar nuevamente el [12 de diciembre](#).

- 1870. *La despedida definitiva de Matilde Díez en La niña boba*

El día [19 de abril](#) de 1870 (*Diario oficial de avisos*), martes de Pascua, la obra cambió de teatro y de reparto. Casi una década después, Matilde Díez vuelve a subirse al escenario con esta comedia, que tanto éxito le había traído, en una función en su honor. Interpretó dos comedias ese día: primero, *La sexta parte del mundo* y después, la estudiada. Entre las dos obras, Matilde encarnó a dos personajes contrapuestos: la anciana señora del gran mundo en la inicial y a Clara en la segunda. Actuaría en el que fue el Teatro del Príncipe,

que por entonces ya había recuperado, nuevamente, el nombre de Español, donde tantos éxitos cosechó la actriz.

Según se afirma en *La Época* ([13-04-1870. 4](#)), la elección de *La niña boba* es debida a la petición de amigos de la actriz que deseaban volver a verla otra vez en aquel papel, para el que ya resultaba mayor. El personaje de Blasa, su sirvienta, fue interpretada por la actriz Elisa Boldún mientras que el papel de Laurencio lo interpretó Manuel Catalina. Sobre la función hablan diversos diarios (*La Época*, [20-04-1870. 4](#); *La Iberia*, [20-04-1870. 4](#); *Diario oficial de avisos*, [21-04-1870. 4](#)) afirmando que fue representada «a telón corrido» y que durante todo el espectáculo Díez recibió simpatías de un público que llenaba el teatro, siendo llamada a escena tras acabar la obra para recibir aplausos y una corona, de parte de la duquesa de Híjar; además, se arrojaron numerosos ramos de flores y soltaron palomas desde palcos y butacas. Dicha comedia tuvo continuidad los días [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#) y [25 de abril](#) (*Diario oficial de avisos*) y una crítica similar a la de la primera función apareció en *La Época* el día [26](#) donde se explaya al hablar del buen trabajo de la actriz que, parece ser, jamás volvió a representarla.

- 1870-1877. Funciones más allá de la órbita madrileña

Ese verano, los miembros de la compañía que trabajaron en el Español actuaron por separado. Elisa Boldún partió a Andalucía con la compañía de Victorino Tamayo, donde protagonizó la obra en Cádiz en una función en su beneficio el 1 de julio (*El Progreso*, [03-07-1870. 2](#)). La actriz tuvo un gran reconocimiento entre el público, del que arrancó aplausos, flores, palomas y versos, por su interpretación magistral en el papel de Clara (*El Imparcial*, [06-07-1870. 4](#)). De Cádiz viajaron a Jerez de la Frontera y la primera obra representada sería esta, concretamente el 3 de julio (*ibidem*. 3), cuyas buenas críticas aparecerían dos días después (*El Progreso*, [05-07-1870. 3](#)).

En la temporada siguiente, hay que esperar hasta inicios de 1871 para tener constancia de la ejecución de otra función, esta vez en Cádiz. Fue el 8 de enero, según se ha podido extraer de la revista *El Teatro* ([13-01-1871. 2](#)) que, a su vez, recoge una noticia del diario *La Palma de Cádiz*, y lo protagonizó Cándida Dardalla, actriz de etnia gitana, que triunfó en los escenarios del país y que se caracterizó por su versatilidad escénica; la artista arrancó aplausos durante toda la representación y fue llamada al escenario al final del

segundo y del tercer acto. Gracias a un suplemento al final del semanario *La Correspondencia de los bufos* ([09-13-1871. 4](#)) que recogía carteleras de teatros de otras capitales españolas desde el mes de enero, sabemos que la obra se repitió otra vez el 16 de enero. En junio de dicho año, aunque no hay constancia de representaciones, se publica en el diario *El Progreso* ([25-06-1871. 2](#)) de Jerez de la Frontera que, a través de la empresa del Teatro Español, visitaría la ciudad la compañía con Matilde Díez y Manuel Catalina, indicando, además, las obras que incluyen en su repertorio entre las que aparece la comedia titulada como *Dama boba*.

- 1873. *La vuelta de la obra al Teatro Español con Mendoza Tenorio y funciones*

No será hasta la apertura de temporada de 1873 que volvamos a tener noticia de la obra. En Madrid, se optó por abrir la temporada del teatro Español con la comedia de Lope. En este caso, la actriz principal sería por vez primera Elisa Mendoza Tenorio, probablemente, la protagonista en el segundo reparto del manuscrito *BH-A*, que por motivo de edad y condiciones artísticas cuadró para el papel; de esta forma se sustituyó *El secreto a voces*, de Calderón, opción inicial para la apertura que se debió posponer por el retraso de la actriz principal (*Diario oficial de avisos*, [11-09-1873. 4](#)). El estreno tuvo lugar el [14 de septiembre](#) (*Diario oficial de avisos*) y en el reparto participaron nombres ya conocidos como Emilia Sanz en el papel de Inés, Balbina Valverde en el de Celia o José Alisedo como Don Manuel.

Una crítica algo más extensa de lo normal en el diario *La época* ([15-09-1873. 2](#)) comenta que el estreno en el Español es un acontecimiento de gran atractivo para el público donde las obras tienen mayor vida y que el coliseo estaba prácticamente lleno, a excepción de «dos o tres palcos y una que otra butaca»; sobre *La niña boba* en particular dice que el público la oyó atentamente, rio con la ingeniosidad y se escuchó con deleite la versificación, destacando especialmente una décima dicha por Mendoza Tenorio al final de la obra donde pedía «aplausos a Lope de Vega, / perdón a nuestros errores» que según el cronista «no los cometieron ciertamente los encargados de la interpretación de la obra». Estos versos, como ya se ha visto, no aparecen en el manuscrito *BH-A*, donde se encuentra el nombre de la actriz, en cambio, sí se pueden leer en el manuscrito *BH-B*. De la actriz, menciona su «lindísima figura, distinguido porte y agradable timbre de voz» además de una buena interpretación que llevó a desempeñar el papel con acierto. No falta el reflejo

de las comparaciones con Matilde Díez y se afirma que en Elisa hay «una fundada esperanza, aplicación manifiesta y excelentes condiciones para formarse como actriz digna de aplauso», elogiando «la ingenuidad, la sencillez y a la par la gracia con que caracterizó á la amada de Laurencio». Se habla, además, ligeramente del buen desempeño del resto del reparto.

Otra extensa crítica aparece en *La Igualdad* ([15-09-1873. 3](#)) donde se menciona que Mendoza Tenorio comenzó sus andanzas ante el público dos años antes en el mismo teatro y que con la función ha despertado simpatías entre el público demostrando talento y facultades, añade que con perseverancia se convertirá en una de las primeras actrices. El público aplaudió varias veces llamándola a escena en tres ocasiones. Sobre el resto menciona que Sanz es conocida y que Valverde tuvo «un papel muy inferior a su talento y a su importancia»; no obstante, sobre los actores masculinos, afirma que «ninguno pudo complacer al público», a excepción de Manuel Morales que interpretó a Laurencio. Dos críticas similares en contenido aparecen en *La Nación* ([15-09-1873. 1](#)) y en *La Iberia* ([16-01-1873. 4](#)), pero en el quincenal *La Guirnalda* ([01-10-1843. 142](#)) aparece una firmada por la Baronesa de Wilson cuya opinión es muy dura, ya que afirma que *La niña boba* «es una de las creaciones más difíciles de Lope de Vega» —aquí es posible observar, nuevamente, como se ignora el hecho de que se trate de una refundición y se vislumbra la idea de que esta es equivalente al texto de Lope— digna de compañías de primer orden, para la que un reparto tan joven no está a la altura, «porque es superior a sus fuerzas y sus estudios», y en la que se manifiestan los defectos o brillantes cualidades de los artistas. Sobre Mendoza Tenorio comenta que hizo «más de lo que se podía esperar» y que se acercó «algo a la protagonista».

Otra, algo menos dura, pero más ácida contra la dirección aparece en *La Discusión* ([05-10-1873. 1](#)) donde acusa a Miguel Vicente Roca, a cargo del teatro en ese momento, de poner en escena obras que no cobran derechos de autor o lo hacen de forma escasísima, como es el caso de *La niña boba* al ser una refundición. Sobre Elisa menciona que «hizo el triste papel de víctima sacrificada por la *sabia dirección* del teatro» y le recomiendan que «rechace las exigencias [sic] de la *sabia dirección*, y no se arriesgue a pruebas como las de *La niña boba*». Nuevamente se repetiría la obra los días [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20](#) y [21 de septiembre](#), que es anunciada en los periódicos como «excepcionalmente aplaudida».

- 1873-1875. *La obra más allá de Madrid*

En Barcelona, Elisa Boldún iniciaría la temporada 1873-1874 en el Teatro Principal, como anuncia *La Imprenta* ([24-09-1873. 6137](#)); lo haría acompañada de los actores Rafael Calvo, como primer actor de la compañía, Domingo García y José Izquierdo. En el repertorio aparecería ya *La niña boba* que finalmente se representó los días [6](#), [8](#), [9](#) y [18 de octubre](#), anunciada esta como última función de la comedia, (*La Imprenta*) protagonizada por Boldún y, posiblemente, Rafael Calvo. Se anunció nuevamente su puesta en escena el [28 de noviembre](#) (*La Imprenta*) para el día siguiente; pero parece ser que no se ejecutó tal día (*La Imprenta. 29-11-1873. 2*); sí se repuso, en cambio, los días [30 de diciembre](#) y [26 de enero de 1874](#) (*La Imprenta*).

El sábado 18 de octubre de 1873, en Sevilla, tuvo lugar la inauguración del teatro de Cervantes. El teatro estaba completo, pues días antes ya se habían vendido las entradas, y al principio se realizó una loa en honor a Miguel de Cervantes compuesta por Montoto y Velilla. Seguidamente, se interpretó *La niña boba*, protagonizada por Felipa Díaz en la que también participó Víctor Tamayo. Dan noticia de ello el diario jerezano *El Guadalete* ([23-10-1873. 3](#)) y el madrileño *La Época* ([23-10-1873. 3](#)). En el periódico sevillano *El Español* ([21-10-1873. 66.](#)) se recogió la crítica del estreno en la que se destaca la actuación de Díaz como Clara, que demostró ser una actriz consumada y a la que aplaudió el público en casi todas las escenas; también menciona la de Carolina Santos como Inés y la de los actores Pedro Delgado y Victorino Tamayo. Hubo muchos aplausos y fueron todos los actores llamados a escena y una de las curiosidades que se menciona es el recurso que se utilizó de no bajar el telón entre actos, algo que parece que agradó a la crítica. El artículo indica que, efectivamente, el día 19 de octubre se repitió de nuevo la obra y volvió a llenarse de público. Meses más tarde, a finales de junio de 1874 (*El Guadalete, 12-06-1874. 3*), podemos ver que en Jerez se estableció la compañía en la que Felipa Díaz figura como primera actriz y cuya dirección recaería sobre el primer actor Antonio Vico. En su repertorio figura *La niña boba*, pero no hay constancia alguna de su representación.

En Santander fue contratado Emilio Mario como cabeza de una compañía para hacerse cargo del Teatro Principal de dicha ciudad durante el verano, entre el reparto se encuentra Elisa Mendoza Tenorio (*Boletín de comercio, 27-04-1874. 3; 30-07-1874. 3*). Los días [25 de julio](#) (*El Aviso*) y [24 de agosto](#) (*Boletín de comercio*) se pusieron en escena *Buen*

maestro es amor o la niña boba; en la primera de las actuaciones Mendoza Tenorio fue muy aplaudida (*El Aviso*, [29-07-1874. 6](#)), la segunda función sería en beneficio a las instituciones de caridad.

En la iniciada temporada comprendida entre 1874 y 1875 podemos encontrar menciones de al menos dos representaciones en Granada entre mediados de noviembre y el 31 de diciembre (*El Jueves*, [19-11-1874. 2](#); [31-12-1874. 3-4](#)). La compañía estaría bajo la dirección de Victorino Tamayo y Baus, la protagonista sería Amalia Losada y en ella participarían también Clotilde Lombía, que interpretará a la protagonista en futuras ocasiones, y Antonio Vico, en cuya compañía estuvo Felipa Díaz.

En Barcelona, a finales de la temporada, se representó la obra el día [22 de mayo](#) (*La Imprenta*) en el Teatro Principal por la compañía dramática procedente del Teatro Circo de Madrid, protagonizada en este caso por Elisa Boldún, a cuyo beneficio se realizó la obra, y Rafael Calvo, como en la temporada anterior; detrás de su contratación estuvo la sociedad dramática Bretón. Existe una crítica a la función (*La Imprenta*. [24-05-1875. 2907](#)) que afirma que hubo una numerosa concurrencia y que la elección de obras fue bien escogida por la actriz para su lucimiento; en cuanto a la ejecución, la comedia fue «bastante regular en conjunto» y todo el reparto participó de los aplausos; finalmente, al acabar *La niña boba* se arrojaron flores y se lanzaron palomas, se recitaron poesías e hicieron entrega de un joyero a la protagonista entre calurosos aplausos. El día [26 de mayo](#) (*La Imprenta*) se volvió a escenificar la obra.

Durante el verano de 1875, Emilio Mario volvió a dirigir una compañía en el teatro de Santander. En el elenco aparecen nombres que son ya tan conocidos como el de Felipa Díaz, Elisa Mendoza Tenorio, Balbina Valverde o Emilia Sanz (*Boletín de comercio*. [01-07-1875. 3](#)) puesto que todas ellas llegaron a formar parte en funciones anteriores de *La niña boba*. La obra se interpretó como cierre de la temporada veraniega en dicha ciudad el [31 de agosto](#) (*Boletín de comercio*) y aparece su crítica al día siguiente (*Boletín de comercio*, [01-09-1875. 3](#)) que afirma que el teatro estaba completo, que se aplaudió a los artistas con espontáneos y nutridos aplausos y que estos fueron llamados al palco escénico en dos ocasiones; concluye con la aseveración de que los espectadores mantendrán un grato recuerdo del espectáculo. Sin embargo, en ninguna de las publicaciones aparece mencionada la actriz, pero viendo que en esta compañía ya había protagonizado la obra

Mendoza Tenorio, es muy probable que fuera ella. Constantemente, el crédito y los elogios en este diario son para el director, Emilio Mario.

El inicio de las representaciones de la comedia en la temporada 1875-1876 se produce en Madrid en el Teatro del Circo. Fue Elisa Boldún la que protagonizó la función el día [13 de noviembre](#) junto a Rafael Calvo y se repitió los días [14](#) y [15](#) del mismo mes (*Diario oficial de avisos*). Posteriormente la actriz inició una gira en la que consta una sola puesta en escena el día [17 de mayo de 1876](#), gracias a la cartelería del Teatro Principal de Valencia (Parnaseo).

- 1876-1877. *Las representaciones de la duquesa de Híjar*

La comedia durante esta temporada destaca no solamente por las obras del circuito teatral comercial madrileño sino por las interpretadas por Luisa Fernández de Córdova, duquesa de Híjar, que fueron incluso más anunciadas y analizadas por la prensa que las profesionales. Estas puestas en escena ya se han analizado en el apartado correspondiente sobre las representaciones en el siglo XIX. La primera sería el día 17 de enero (*El Pabellón nacional*. [15-01-1876. 3](#)).

Sería en la temporada siguiente cuando la prensa volvería a dedicar espacios a las funciones que regalaba es su pequeño teatro aristocrático de Villanueva la duquesa de Híjar. El sábado 10 de marzo, ofrecería *La niña boba* y *La casa de Tócame Roque* inaugurando así sus actuaciones con más de cien espectadores (*La Época*, [11-03-1877. 3](#)).

- 1876-1780. *Un aumento de las representaciones*

En la ciudad de Murcia, hay constancia de una representación de la comedia protagonizada en este caso por Cándida Dardalla que demostró su talento, junto a su marido Antonio Zamora, el día 22 de mayo de 1876 (*La Paz*, [23-05-1876. 1](#)).

Paralelamente, en Pascua de 1876 llega al Teatro Cervantes de Málaga contratada la compañía de Ricardo Calvo, procedente del Español, compuesta por una gran cantidad de nombres conocidos como Matilde Díez, Elisa Mendoza Tenorio o Rita Revilla. Es posible saber gracias a los *Anales del Teatro Cervantes de Málaga* (Fernández, 1903. 79-80) que

la obra se representó el día 27 de mayo a beneficio de Mendoza Tenorio que fue la que interpretó a Clara, obteniendo unos ingresos de 1.074,75 pesetas, algo menos de lo que obtuvo Díez una semana antes, 1.204 pesetas. No obstante, no ha sido posible saber si se interpretó más veces y, de ser así, qué días fue.

Posteriormente, en verano de 1876 se volvería a poner en escena la obra en Santander, en este caso la protagonista de la obra sería Elisa Boldún en una función a su beneficio el [25 de agosto](#) (*Boletín de comercio*) y fue dirigida por el actor Ricardo Morales, marido de Josefa Hijosa, que no actuó en la obra.

En la temporada de 1876-1877, encontramos de nuevo a la compañía de Zamora representando la comedia, en este caso, en el teatro del Liceo de la ciudad de Salamanca. Tuvo lugar el día 28 de septiembre e iba a ser protagonizado por Dardalla, pero una indisposición de la actriz hizo que tuviera que ser sustituida por Eloísa Bagá que según las críticas desempeñó la difícil tarea de forma perfecta pese a que tuvo que estudiarse el papel ese mismo día (*El Semanario salmantino*, [01-10-1876. 4](#); *La Correspondencia de España*, [14-10-1876. 3](#)).

En Madrid, sería el día de los Inocentes cuando se volvería a ver *La niña boba*. Elisa Boldún fue la actriz que, nuevamente, interpretó a Clara en el teatro Español los días [28](#) y [29 de diciembre](#) (*Diario oficial de avisos*). A esta segunda función asistieron como público el rey Alfonso XII y su hija, la princesa de Asturias María de las Mercedes (*La Iberia*, [29-12-1876. 3](#)).¹⁸⁸ Se repitió la función los días [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [19](#), [20](#) y [21 de enero](#) (*Diario oficial de avisos*).

Mientras tanto, el teatro de Málaga acogería desde el 22 enero de 1877 al mismo día de febrero a la compañía compuesta por Rafael Calvo y Elisa Mendoza Tenorio, sin Matilde Díez en esta ocasión, pero sí con nombres como el de Rita Revilla o José Alisedo. Consta alguna representación de *La niña boba* pero no se conocen los días exactos (Fernández, 1903: [87-88](#)).

¹⁸⁸ En el *Boletín de loterías y de toros* ([01-01-1877. 4](#)) aparece un error en que se señala el éxito alcanzado por Boldún en estas representaciones con el papel de Inés, en vez del de protagonista.

Durante la temporada de 1877-1878 tenemos noticias principalmente de funciones andaluzas, aunque alguna también se dio en Madrid. El primer dato de una representación del que se ha hallado constancia ha sido gracias a *El Globo* ([24-11-1877. 3](#)), que se hacía eco de una puesta en escena la noche anterior en el Teatro Circo del Duque de Sevilla, donde la protagonista sería Clotilde Lombía. Al revisar el diario hispalense *El Español* correspondiente a dicho día no aparece programada esa función, sino *La Bola de nieve* en una función de moda, pero al investigar en fechas próximas se ha averiguado que se realizó nuestra obra los días [25 de octubre](#) y [16 de noviembre](#). Dicha actriz aparece como primera de la compañía de Victorino Tamayo (*El español*, [11-10-1877. 36](#)) en ese momento. Posteriormente, continuaría en gira por Andalucía: está documentado que la última función que dio esta *troupe* en la ciudad de Jerez fue el día [28 de febrero](#) (*El Guadalete*) con esta misma obra, que desde hacía años no se había interpretado en dicha localidad.

- 1878. *Primera función de moda documentada*

En Madrid la obra se representó en el teatro Martín en una función de moda el día [18 de enero](#) de 1878. Dos periódicos dieron cuenta de la velada atribuyendo a Tirso de Molina esta comedia (*La Época*, [16-01-1878. 3](#); *Boletín de loterías y toros*, [21-01-1878. 3](#)), pero es posible que el error partiera de la información emitida por la organización del propio coliseo. La compañía de dicho teatro, poco conocida para nosotros, ha tenido que ser consultada en *Recuerdos de un siglo de teatro 1875-1900 (I)* (p. 73); su director y primer actor fue Manuel García Aparicio y la primera actriz, Fanny Amigo Valero que no parecen tener mayor relación con la obra que esta posible representación y de los que no se ha podido encontrar más información.

En esta temporada en el Teatro Cervantes de la ciudad de Málaga volvería a encontrarse la compañía a cargo de Rafael Calvo, que esta vez haría el periodo de invierno completo. No obstante, cuando se inició, la primera actriz fue Felipa Díaz y no Elisa Mendoza Tenorio, que debido a una enfermedad de su madre no quiso asistir a Málaga. Díaz no gustó mucho al público en su presentación y pronto hubo de ser sustituida por Mendoza Tenorio, tras dirimir las diferencias con la compañía. Entre el repertorio de obras representadas se encuentra *La niña boba*, aunque no se conocen todas las fechas, y fue una de las escogidas por la actriz para la segunda función en su beneficio el día 26 de febrero de 1878,

junto a *La segunda dama duende*, recaudando 1055 pesetas, la mitad de lo que se consiguió en su primer beneficio el 13 de diciembre (Fernández, 1903: 96-100).

En Almería se representaría la obra el [26 de mayo](#) (*La crónica meridional*) inaugurando así los trabajos, en dicha localidad, la compañía de Tamayo y Baus, en la que se hallaba entonces Matilde Díez; no obstante, el reparto estuvo compuesto por las señoras Lombía, Villamil y los señores Tamayo, Mela y Cachet, en una función que tuvo lleno total y agradó mucho al público ([28-05-1878. 3](#)).

En la temporada 1878-1879 la celebración del nacimiento de Lope de Vega en el teatro Español se retrasaría hasta el día [3 de diciembre de 1878](#) (*Diario oficial de avisos*). La conmemoración se pospuso para no interrumpir las representaciones del drama *Theudis*; después, sería *La niña boba* la protagonista del evento, protagonizada por Elisa Mendoza Tenorio y cuyo reparto se acerca al de la segunda relación de actores del *BH-A* pues luego leerían poemas la señora Calderón, probablemente Luisa, además de Donato Jiménez y Ricardo Calvo (*El imparcial*, [04-12-1878. 4](#)), aunque hasta tres actores Calvo trabajaban ese año en la compañía de ese año: Rafael, Ricardo y José (*Recuerdos de un siglo de teatro 1875-1900 (I)*. 97). La obra fue repetida al día siguiente (*Diario oficial de avisos*, [04-12-1878. 1](#)).

- 1879. *La exitosa reaparición de Hijosa en el Apolo*

No hay constancia de más representaciones hasta la temporada anual siguiente coincidiendo con la reaparición de Josefa Hijosa, que llevaba un tiempo retirada, en el escenario del Teatro Apolo, en una compañía dirigida por su esposo Ricardo Morales, y con la reapertura de dicho coliseo, que tuvo lugar el [2 de octubre de 1879](#) (*Diario oficial de avisos*). En ella, además de Hijosa, participaron Dolores Abril, Ana Varela, Ricardo Morales y Francisco Oltra. La actriz fue recibida entre grandes aplausos que se repitieron a lo largo de la obra, en la que estuvo sobresaliente, y tras la que recitó unos versos recibiendo al final numerosos ramos, entre los que se hallaba uno de la gran intérprete Teodora Lamadrid, más de una veintena de coronas y palomas. Son destacados entre las críticas los papeles del resto del reparto antes mencionado, señalando lo bien que actuó Abril para tan poco grato papel (*La democracia*, [03-10-1879. 3](#); *Diario oficial de avisos*, [03-10-1879. 3](#)); *Gaceta de Madrid*, [04-10-1879. 32](#)); *Crónica de la Música*, [07-10-1879. 3](#)).

En otra crítica en *El globo* ([07-10-1879. 1](#)) se habla de *Buen maestro es amor* y comenta que «la refundición de Solís es de tal manera libre y atrevida, que bien pudiera llamarse imitación, pues apenas han quedado en ella algunas escenas del original».¹⁸⁹ Se afirma que, exceptuando la idea y la acción, es toda obra de Dionisio, salvo el papel de la refundida Inés que es totalmente reinventado. Se elogia nuevamente el papel de Hijosa, de la que dicen que no ha perdido facultades en su retiro y se prevé una cosecha de éxitos para ella. Sobre Dolores Abril dice que es una actriz de esperanzas semejante en la declamación a Mendoza Tenorio, a la cual imita, y que si continúa perseverando será una gran actriz. Sobre el resto menciona que, excepto Morales, que como Laurencio fue regular, Oltra, un personaje discreto, y Varela, «pusieron a prueba la paciencia del público». En *La época* ([03-10-1879. 4](#)) se elogia a Abril y Varela, y se compara a la primera con Mendoza Tenorio y de la segunda dice que «no se parece sino a sí misma». Fue nuevamente escenificada los días [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), y [19 de octubre](#), [16 de noviembre](#) (*Diario oficial de avisos*).

Para celebrar el enlace matrimonial del rey Alfonso XII con la archiduquesa María Cristina, el ayuntamiento dispuso funciones de convite en todos los teatros madrileños. La función elegida por el Teatro Apolo para el día [29 de noviembre](#), según noticia recogida en *El Liberal*, fue precisamente *La niña boba* y aparece incluido el elenco completo. Volvió a repetirse otra actuación el [1 de diciembre](#) (*Diario oficial de avisos*), al margen de la celebración. Finalizando ya la temporada volvería a verse a Hijosa en el Apolo con la obra los días [24](#), [25](#), [26](#), [27](#) y [28](#) de abril, [2](#), [4](#), [5](#), [6](#) y [7 de mayo](#) (*Diario oficial de avisos*). De la temporada en este teatro madrileño hablaría, incluso, el *Diari catalá* ([06-06-1880. 275-276](#)) que explicaría que ha sido el teatro de moda, al vender cada uno de los billetes en todas las actuaciones como «aixís ha succehit ab *La niña boba* de Lope»; se destaca el genio artístico de la actriz desde el papel de inocente y poco experta que se enamora con pasión sencilla y, a la vez, ardiente de una mujer que desconoce el mundo pero que sigue el afecto de su corazón. Esta temporada, por tanto, llega a ser la que más representaciones interpretadas por una sola actriz y en un mismo teatro se dan hasta el momento con veinticinco puestas en escena.

¹⁸⁹ Puede observarse cómo es referida la refundición como «imitación» del original, otorgándole una carga negativa, y calificándola de libre y atrevida, cualidades que en ciertos contextos no suelen ser bien recibidas.

En Alicante se representó la comedia con la apertura de puertas del coliseo Principal para la temporada el [25 de octubre](#) de 1879 (*La Unión democrática*). La compañía sería la de José Izquierdo y la protagonista, Clotilde Lombía, agradó mucho y fue aplaudida varias veces en el difícil papel de Clara; el papel de Laurencio fue llevado a cabo por Juan Mela que también gustó, así como el resto del reparto (*La Unión democrática*, [26-10-1879. 2](#); *El Graduador*, [28-10-1879. 3](#)).

En Córdoba parece que se comenzó a ensayar para estrenar *La niña boba*, que se esperaba con entusiasmo en esa temporada y que no se había visto en la ciudad andaluza, según decía erróneamente la prensa, pero tal vez cambiaron su parecer porque no se han hallado más indicios de su puesta en escena (*Diario de Córdoba*, [12-11-1879. 2](#)). El repertorio de la compañía allí asentada se iba a componer con el compromiso de incluir las obras más representadas en Madrid (*Diario de Córdoba*, [11-10-1879. 2](#)).

En Barcelona se vio la obra en el escenario del Teatro Principal los días [2](#) y [5 de diciembre](#), este último como día de moda (*Diari catalá*). Sería la compañía dirigida por los primeros actores Cándida Dardalla, que ya ejerció el papel de protagonista, y Antonio Zamora la que se encargaría de ejecutar la obra puesto que fue contratada para dicho coliseo desde el 1 de noviembre hasta el 10 de enero (*Diari catalá*, [07-09-1879. 146](#); [24-10-1879. 494](#)). No obstante, el final de temporada fue funesto para el matrimonio Dardalla y Zamora. Los diarios de principios de enero avisan que pocos días antes los actores perdieron un hijo de seis años de forma casi repentina (*El diluvio*, [02-01-1880. 50](#); [03-01-1880. 18](#)), dos semanas después fallecería en la ciudad condal la misma Dardalla (*Diari catalá*, 17-01-1880. 123) víctima de una pulmonía. Un artículo en la edición vespertina de *El diluvio* ([17-01-1880. 482](#)) la recordaría tras su funeral en un pequeño texto que, si bien hablaba de sus cualidades, también comentaba que debido a su carrera y una cuestión de mal entendida categoría se le ofrecieron papeles que debían haber sido reservados a Matilde Díez u otras actrices, haciéndole adquirir defectos que a veces salían a la luz a pesar de su talento.

En el Teatro Cervantes de Málaga volvió a trabajar la compañía dirigida por Rafael Calvo y Antonio Vico desde el 30 de abril al 31 de mayo de 1880. Elisa Mendoza Tenorio sería la primera actriz y consta la representación de la obra durante ese periodo (Fernández, 1903: 130-134).

En la temporada 1880-1881 volvería a ser vista Elisa Mendoza Tenorio en el teatro Español de Madrid en el papel de Clara. Sería en los días [26](#), [27](#), [28](#) y [31 de enero](#), [1 de febrero](#) y [3 de marzo](#) (*Diario oficial de avisos*) con la misma compañía, aproximadamente, con la que estuvo en la temporada anterior en Málaga como aparece en *Recuerdos de un siglo de teatro 1875-1900 (I)* (p. 147).

- 1881-1885. *Hijosa cambia de teatro y descienden de las actuaciones*

A partir de 1881-1882, en Madrid se anunció que el teatro de la Comedia, donde pasaría a trabajar Josefa Hijosa, abriría sus puertas en la nueva temporada con *La niña boba* o con *Marcela*, obra de Bretón de los Herreros (*La Iberia*, [08-09-1881. 3](#)). Finalmente triunfó la segunda opción en la que, precisamente, Hijosa no tendría buenas críticas (*El Demócrata*, [19-09-1881. 2](#)). También fue anunciada la interpretación de la comedia en el teatro de la Zarzuela a beneficio de los pobres de la parroquia de San Millán el día 16 de diciembre (*El Globo*, [15-12-1881. 3](#)), pero debió ser un error de imprenta puesto que el mismo medio a la jornada siguiente indicaba que la obra era *La niña bonita* (*El Globo*, [16-12-1881. 3](#)); la temporada se cerró sin representaciones en la capital.

En cambio, sí que hubo representaciones en el Teatro Principal de Granada los días [27 de noviembre](#), [2 de diciembre](#) de 1881 y [4 de enero](#) de 1882 (*El Defensor de Granada*). La compañía que actuó era la de Victorino Tamayo y Baus en codirección cómica con José Sánchez Albarrán y la primera actriz, Dolores Baena de González (*El Defensor de Granada*, [22-09-1881. 2](#)). En febrero, la compañía aparece en Almería e incluye en su reparto *La niña boba* (*La Crónica meridional*, [21-02-1882. 3](#)) de la que finalmente se dio una función el día [22 de marzo](#) (*La Crónica meridional*).

También en esta temporada se encuentra la primera actuación documentada en una ciudad con una industria y una burguesía tan potente como lo era la de la ciudad alicantina de Alcoy. En el teatro de dicha localidad se celebró el [21 de diciembre](#) de 1881 el beneficio de la actriz Clotilde Mendoza (*El Serpis*) que debió encarnar a Clara, aunque en dicha compañía se encontraban Clotilde Lombía y su esposo, Juan Mela, que ya habían protagonizado la obra, además de María Ortiz y Loreto Brú que debieron completar el reparto (*Crónica de la Música*, [21-09-1881. 4](#)).

Sería ya avanzada la temporada 1882-1883 cuando volviera a representarse la obra en el Teatro Apolo de Madrid el día [24 de febrero](#) de 1883 (*El Globo*). En ella participaron tanto Elisa Mendoza Tenorio como Josefa Hijosa interpretando los papeles de Clara e Inés, respectivamente (*La Correspondencia de España*, [21-02-1883. 3](#)). Al día siguiente aparece una crítica en *La Época* ([25-02-1883. 3](#)) que afirma que hubo numeroso público en la obra aplaudiendo a las intérpretes, mientras que el resto de actores «no descompusieron el cuadro». Se volvió a representar el [25 de febrero](#) (*Boletín de loterías y toros*), el [26](#) y [28](#) de dicho mes y [1 de marzo](#) (*Diario oficial de avisos*).

En el Teatro Apolo, esta vez de la ciudad de Almería, se vería la obra el [8 de marzo](#) de 1883 (*La Crónica Meridional*) a beneficio de los actores María Montero e Higinio Gil y como obra de despedida de la compañía dramática de aquel teatro. No obstante, la protagonista sería Luisa Calderón y en ella participarían [Matilde] o [Julia] Val, [Mercedes] Buzon, [Eduardo] Cachet, Sánchez, Sabater y [Rafael] Catalán (*La Crónica Meridional*, [10-03-1883. 3](#)).

Santander recibiría en abril a la compañía dirigida por el actor Wenceslao Bueno, en cuyo repertorio incluía *La niña boba* (*Boletín oficial de la provincia de Santander*, [25-04-1883. 4](#)). El día [1 de mayo](#) (*La Voz Montañesa*) se realizó la función para deleite del público; la compañía fue, según la crítica, modesta en sus pretensiones y desempeñaron correctamente los papeles: Carmen Argüelles fue la protagonista que alcanzó «justos y merecidos aplausos» por tan difícil papel, Aurelia Chamán como Inés, Concha González y Juana Rubio, acertadas en los suyos, Bueno como director y como don Manuel fue digno de elogios, se menciona también a Gerardo Peña y Enrique Ruiz y lo graciosos que estuvieron los hermanos José y Emilio Mesejo (*La Voz Montañesa*, [02-05-1883. 2](#)).

También en mayo, en este caso el día [9](#) (*El Diario de Murcia*) en el Teatro Romea de Murcia, se pudo ver representada la obra. La compañía era la de Antonio Vico y Elisa Mendoza Tenorio, que se presupone que fue la protagonista (*El Diario de Murcia*, [02-05-1883. 3](#); *El Liberal*, [09-05-1914. 1](#)).

El 31 de agosto de 1883 se celebró en el Teatro Principal de Sevilla un beneficio para Mendoza Tenorio de tal éxito que se vendieron todas las localidades. *La niña boba* fue la

primera de las obras recogidas y fue un triunfo para la artista, que acabó siendo aplaudida y llamada varias veces a escena para la ovación, tras lo que recibió los regalos pertinentes en este tipo de funciones (*Diario oficial de avisos*, [02-09-1883. 3](#); *La Correspondencia de España*, [02-09-1883. 2](#); *La Iberia*, [02-09-1883. 3](#)).

No se ha encontrado constancia de más actuaciones hasta la temporada de 1884-1885. Es el 20 de noviembre de 1884 (*Diario oficial de avisos*, [21-11-1884. 3](#)), cercano el aniversario del natalicio de Lope de Vega, en el Teatro Novedades, cuando repone la obra nuevamente protagonizada por Josefa Hijosa que leería, además, las décimas escritas por Ventura de la Vega en 1859 (*Diario oficial de avisos*, [19-11-1884. 3](#)). Se repitió los días [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [27](#) y [30 de noviembre](#), además del día de Navidad, el [25 de diciembre](#) (*Diario oficial de avisos*).

En Barcelona, en el Teatro Principal se encargaría la compañía de Emilio Mario de poner en escena la obra para el beneficio de Elisa Mendoza Tenorio. Dicha función tendría lugar el día [1 de junio](#) y se repetiría el día [2](#) (*La Publicidad*); la crítica afirma que recibieron grandes aplausos sobre todo al acabar *La niña boba*, con un derroche nunca visto de coronas, azucenas, rosas, claveles y aplausos que surgían desde todas partes, además volaron copias de un soneto leído por la actriz y en su honor, compuesto por Federico Soler (*La Publicidad*, [03-06-1885. 3](#); *La Ilustración*, [07-06-1885. 368](#); *La Época*, [14-06-1885. 3](#)).

Wenceslao Bueno vuelve a representar con su compañía la obra, en este caso fue el [3 de julio](#) (*Diario de avisos de La Coruña*) en el Teatro Principal de La Coruña. Carmen Argüelles debió de ser la actriz que protagonizó la obra, pero no se han hallado críticas a la función (*Diario de avisos de La Coruña*, 06-07-1885. 3). Continuó la empresa actuando en tierras gallegas y volvemos a encontrar constancia de una representación el [21 de julio](#) (*Gaceta de Galicia*) en Santiago sobre el escenario del teatro con el nombre del apóstol.

- 1885. *Último esplendor de Hijosa*

La temporada de 1885-1886 para la comedia estuvo a punto de comenzar con la primera inauguración del Teatro Princesa de Madrid. En un inicio, estaba programada para ese día la obra de Moratín *El sí de las niñas*, pero por indisposición de Emilio Mario que iba

a participar en la función se cambió por *La niña boba*, atribuida a Lope de Vega (*La Época*, [04-10-1885. 2](#)). A pesar de la recuperación del actor, no se interpretó la comedia estudiada, sino que en un nuevo cambio de programación se representó *Muérete y verás* de Bretón de los Herreros (*La Época*, [07-10-1885. 3](#)). Es posible que las exigencias de preparación de la obra o de los elementos escenográficos impidiera que pudiera ejecutarse con propiedad.

Sí sería representada *La niña boba* en el Teatro Novedades, nuevamente protagonizada por Josefa Hijosa, (*La Época*, [29-10-1885. 3](#)) los días [29](#) y [31 de octubre](#) (*Diario oficial de avisos*) en los que hubo gran afluencia de público y se destacaron la actriz protagonista además de Ricardo Morales, marido de esta (*La República*, [01-11-1885. 3](#); *El Día*, [02-11-1885. 2](#)); en el reparto también aparece Amparo Guillén (*La República*, [06-11-1885. 3](#)). Las funciones continuaron el [1](#), [2](#), [3](#), [5](#) y [6 de noviembre](#) (*Diario oficial de avisos*) en dicho teatro, pero durante el mismo mes aparecen representaciones en el selecto coliseo Princesa.

Recuperando la obra programada inicialmente para la inauguración, se representaría la obra en los días [16](#), [17](#), [18](#) y [19 de noviembre](#) (*Diario oficial de avisos*). La compañía del Princesa era del actor Emilio Mario, como se ha podido observar antes, y la primera actriz de esta era Elisa Mendoza Tenorio (*El día*, [23-09-1885. 3](#)), por lo que es probable que protagonizara la comedia. Fue en ese teatro, el 28 de octubre, donde debutó, por vez primera, una joven María Guerrero, futura protagonista de la comedia, que ya consiguió agradar mucho al público (*La República*, [29-10-1885. 3](#)); es posible que la actriz ya participara, por tanto, en alguno de los papeles. Además de Guerrero, actuaba en el teatro Clotilde Lombía como actriz de carácter, que también llegó a encarnar a Clara.

En el mes de marzo, volvería la obra al escenario del Novedades con Hijosa el [25 de marzo](#) de 1886 (*Diario oficial de avisos*), pero hay divergencia entre los diarios de la época respecto a las veces que se representó posteriormente: el [26](#) (*Diario oficial de avisos*) afirmado por varios periódicos, [29](#) según la cartelera de *La Discusión*, [30](#) según *La Unión*, [1 de abril](#), [2](#) y [4](#) del mismo en *La Época*; ha de decirse que los anuncios de las funciones del 29 al 4 son realizados el día precedente, pero al contrastar estas con las carteleras del propio día en el *Diario oficial de avisos* y en *La Correspondencia de España* no coinciden.

El 8 de diciembre de 1885 (*El Balear*, [09-12-1885. 3](#)), en el Teatro Principal de Palma de Mallorca, volvemos a encontrar a la compañía de Wenceslao Bueno interpretando *La niña boba* con Carmen Argüelles como protagonista; aunque no hay una extensa crítica a la actuación sí se solicita su reposición. El [16 de diciembre](#) (*El Balear*) tuvo lugar la segunda representación y sobre la actriz se dijo que estuvo esmerada y mereció grandes aplausos (*El Balear*, [17-12-1885. 3](#)).

- 1886-1893. *Un periodo de decadencia en las puestas de escena*

En 1886 solo hemos encontrado constancia de una representación en Cádiz, el día [10 de septiembre](#) (*La Palma*) en el Teatro Principal. La compañía era la de Emilio Mario y Elisa Mendoza Tenorio que debió ser la protagonista de la obra (*La Palma*, [09-08-1886. 1](#)).

La siguiente representación de la obra se halla al comienzo del verano de 1887 en el Teatro Español de la ciudad de Barcelona, organizada por la Sociedad Elisa Mendoza Tenorio.¹⁹⁰ Con motivo de la Verbena de San Juan, se puso en escena el día [24 de junio](#) (*El Diluvio*) con la sociedad bajo el nombre de Elisa Mendoza Tenorio, siendo ella protagonista y dirigida por Emilio Mario en una función de moda; además a las damas se les obsequió con un buqué de flores con motivo de la festividad (*La Dinastía*, [19-06-1887. 2](#); [23-06-1887. 2-3](#)). Tuvo tal éxito que la empresa decidió reponer la obra el [26 de junio](#) (*El Diluvio*) para los que no pudieron asistir a la verbena y consta que el elenco estaba compuesto además de la ya mencionada por [Julia] Martínez, [Josefa] Guerra, [Emilio] Mario, [Miguel] Cepillo, [Ramón] Rossell y [Enrique] Sánchez de León (*La Dinastía*, [25-06-1887. 3](#)). En este caso, la comedia se pudo ver otra vez como obra escogida para una celebración señalada y generó una nueva expectación a pesar del periodo de paulatina decadencia en la frecuencia de las funciones, algo que también se debe a la presencia de Mendoza Tenorio.

¹⁹⁰ Por lo que parece, dicha sociedad funcionaba como un club, cercano a lo que hoy podríamos denominar «de fanes». Celebraban en el teatro Español de Barcelona los jueves «de moda» con las «mejores obras del repertorio y las que más distingue la celebrada actriz con cuyo nombre y con su beneplácito se honra esta sociedad» aprovechando la estancia de la compañía de Emilio Mario y de la actriz en Barcelona (*La Publicidad*, 13-06-1887).

En la temporada de 1887-1888 se ha podido hallar una función de *La niña boba* que no aparecía anunciada en prensa el día [28 de diciembre](#) (*Diario oficial de avisos*) puesto que solamente se publicitó por carteles. No obstante, gracias a la sección de sociedad del periódico *El Día* ([30-12-1887. 2](#)) podemos saber que hubo una función con público perteneciente a la élite social por el día de los Inocentes en el Teatro de la Princesa y que en ella participaron los hermanos Calvo [Ricardo y José], Donato Jiménez y [Antonia] Contreras, que debió ser la protagonista.

Meses después, tras una enfermedad Josefa Hijosa volvería a presentarse en escena en el Teatro Apolo con una función en su beneficio en la que se representaría la obra el día [22 de marzo](#) de 1888 (*Diario oficial de avisos*) y que sería calificada por *La Época* ([23-03-1888. 3](#)) de milagro por conseguir que una compañía de zarzuelas y obras ligeras interpretase semejante comedia, donde ella interpretó a Clara magistralmente, provocando las risas y la admiración del público que la ovacionó después de recitar las décimas en honor a Lope de Vega. Se repetiría nuevamente la comedia los días [24](#) y [25 de marzo](#).

En Barcelona esa temporada parece que no hubo representaciones, pero sí que se menciona que la compañía de Emilio Mario y Elisa Mendoza Tenorio, en la que se hallaba María Guerrero, actuó en el Teatro Lírico los meses de junio y julio y que incluía en su repertorio de obras *La niña boba* (*El diluvio*, [02-05-1888. 4292](#)).

A partir de este momento la comedia parece que desaparece de la escena durante varios años y se debe en parte a los gustos del público y a la crisis del teatro del periodo. En un artículo de opinión de Sánchez Pérez (*La ilustración ibérica*, [23-02-1889. 118](#)) se habla sobre la paradoja de la intencionalidad inicial del Teatro Español para recuperar el valor de las obras clásicas nacionales y sin embargo disponer en cartelera dramaturgias francesas sin un verdadero esfuerzo por potenciar las españolas; aun así, manifiesta que el teatro antiguo «duerme [al público] cuando asiste a ellas» salvando de la quema a *La niña boba* al identificarla como una de las comedias que el público aún puede tolerar.

Pasaría un tiempo hasta que se vuelven a reflejar representaciones de la comedia en las fuentes consultadas, concretamente a finales de la temporada 1891-1892, en el Teatro Español de Madrid. El [21 de mayo](#) de 1892 (*Diario oficial de avisos*), ya terminando la temporada, Luisa González Calderón realizaría la obra en su beneficio en el papel de la

protagonista. Las críticas a la función son abundantes, según *El Heraldo de Madrid* ([22-05-1892. 3](#)) la sala estaba llena y en ella se dieron cita grandes eminencias literarias; una parte del público asistía más por la fiesta del beneficio que por el interés de las obras y otra, para juzgar si la actriz, la primera en los teatros de ese momento, era tan buena en el género de la comedia puesto que el Teatro Español desde hacía tiempo se centraba en el drama, donde demostraba su talento. Sobre la interpretación de *La niña boba* menciona que el reparto en general fue muy flojo pues fue realizada con los segundos actores de la compañía y agradece que los papeles de peso sean Inés y Clara, esta primera interpretada por una discreta Dolores Estrada y la segunda por la propia Calderón que interpretó una excelente boba, papel definido en el artículo como «de grandes dificultades, que sólo dominan las actrices que tienen confianza absoluta en sí mismas y que pisan la escena como los gabinetes de sus casas», además de ser un personaje más de expresión y mímica que de palabras. Tal fue el éxito que la actriz fue aplaudida y llamada al escenario varias veces, recibiendo posteriormente numerosos regalos. *El Liberal* ([22-05-1892. 3](#)) y el *Diario oficial de avisos* ([23-05-1892. 3](#)) incluyen breves opiniones muy parecidas entre ellas, alabando la función y sin observaciones negativas.

En la temporada siguiente, 1892-1893, se ha hallado constancia de una puesta en escena en Valladolid a cargo de la compañía del actor José González el 14 de octubre de 1892 como elemento de un certamen literario que tuvo en el Teatro Lope de Vega del 9 al 15 del mismo mes (*La España artística*, [24-10-1892. 3](#)). Este fue celebrado por el cuatricentenario de la llegada de Colón a América y entre los miembros de la compañía podemos encontrar a Eloísa Bagá, que por entonces interpretaba personajes de carácter (Alonso, 1847: 255); pudo ser la protagonista Julia Cirera, que en la compañía de González solía ser la primera actriz en obras de teatro clásico.

En Granada hubo una representación en el Teatro Principal el día [28 de diciembre](#) (*El Defensor de Granada*), como gran función por el día de Inocentes, pero en este caso no tuvo muy buenas críticas en general. Según *El Campeón* ([29-12-1892. 2](#)), la actuación fue deficiente y no satisfizo al público debido a la falta de ensayos, en la que todos los actores y actrices estuvieron regulares —[Ricardo] Guerra, [Elisa] Casas, [Loreto] Brú, [María] Hurtado, [Joaquín] Núñez, [Rafael] López, [Ricardo] Manso y [Ángel] Tapia— con excepción de Luisa Calderón que con su boba estuvo aceptable y arrancó aplausos. El propio *Defensor de Granada* ([29-12-1892. 2-3](#)) coincide en la crítica al afirmar que

había escenas que parecían «colgadas con alfileres» y, aunque anota que en trajes y propiedad fue buena, la interpretación del elenco fue insatisfactoria y se destaca la frialdad de Calderón y el poco dominio de Casas. A pesar de las críticas se repuso el día [8 de enero](#) de 1893 (*El Defensor de Granada*) que debió tener una mejor interpretación pues se lo sobremana el trabajo de la primera actriz y se menciona la buena interpretación de Guerra y Casas, mientras que el resto del reparto fue discreto (*El Campeón*, [09-01-1893. 2](#)). Es posible que en el reparto de la segunda función hubiera cambiado algo o hubiera alguna confusión en las crónicas puesto que en *La España artística* ([19-01-1983. 3](#)) se habla de la participación del joven actor granadino, Luis María Lasala, que no aparece mencionado entre los integrantes de la compañía y menciona el cumplido papel de «Luisa» Casas en la misma obra, aunque es posible que esto último sea un error de transcripción.

- *1893. Primera función de María Guerrero*

En Madrid el periódico *La Época* ([06-01-1893. 8](#)), anuncia en su suplemento los espectáculos del día siguiente a las cuatro de la tarde. *La niña boba* aparece como representación vespertina del Teatro de la Comedia y al comprobar la información en otros diarios de los días 6 y 7 de enero aparece la función programada para este segundo día a las cuatro de la tarde. Hay que decir que la compañía que trabajaba en dicho coliseo era la de Emilio Mario y en la que ya se encontraba María Guerrero como primera actriz (*Recuerdos*, 1875-1900, I. 570-576), es probable que, si se llevó a cabo esta función vespertina, fuera ella la protagonista representando a Clara por primera vez.

- *1894-1900. La etapa de María Guerrero en el Español*

La siguiente temporada de la que hay constancia de representación es la de 1894-1895, a partir de la cual comienza a resurgir un nuevo interés respecto a la obra gracias a las representaciones de María Guerrero. Bajo el rol de Clara, la actriz se convertirá en hito y emblema para los espectadores de las décadas siguientes, al igual que Matilde Díez lo fue anteriormente.

Encargada de la gestión del Teatro Español desde esa temporada, la actriz se preocuparía por regenerar y reimpulsar el teatro nacional considerado en decadencia por muchos en la época; para la difusión del teatro del Siglo de Oro tuvo especial importancia el

establecimiento de los «lunes clásicos» —tratados en el capítulo 8— entre los que pronto se hallaría *La niña boba* o *La dama boba* como ya se empieza a llamar en algún periódico (*La Iberia*, [13-02-1895. 3](#)). No obstante, seguiría siendo una refundición de tradición solisiana la que se pondría en escena y su primera representación sería en el séptimo «lunes clásico» que tuvo lugar el 25 de febrero de 1895 (*La Correspondencia de España*. [4](#)). Las críticas se exponen más detalladamente en el citado capítulo.

El éxito de la obra hizo que esta saliera de los «lunes clásicos» y volvería a repetirse el día 27 de febrero (*Diario oficial de avisos*. [3](#)) y, nuevamente, el 3 de marzo (*La Correspondencia*. [3](#)) en función de tarde.

La comedia continuó sus representaciones gracias a la organización de la Junta de Beneficencia domiciliaria, que organizó una puesta en escena en el mismo teatro de *La niña boba*, cuya recaudación iría a los pobres de la parroquia de San Lorenzo, el 12 de marzo (*Heraldo de Madrid*, [08-03-1895. 3](#)), con una enorme afluencia de público predominantemente femenino (*El Día*, [13-02-1895. 3-4](#); *El Deporte velocipédico*, [13-02-1895. 15](#)). Por otra parte, el día [20](#) (*Diario oficial de avisos*) se realizaría el beneficio de la propia María Guerrero en el que representaría esta misma obra tras la que recibió numerosos aplausos y canastillas de flores, junto a la obra muy duramente criticada *Teresa* de Leopoldo Alas «Clarín» que, como se explica en el apartado 8.1, desagradó al público (*El Día*, [21-03-1895. 2](#); *La Iberia*, [21-03-1895. 3](#)). Incluso algún medio duda que «mucho aventajase a nuestra ilustre artista la célebre comedianta de la compañía de Ortiz que estrenó la comedia de Lope en tiempo del Fénix de los ingenios» —en referencia a Jerónima que durante un tiempo se pensó que estaba con esta compañía en el momento de la composición— (*El Imparcial*, [21-03-1895. 3](#)). *La Unión católica* ([21-03-1895. 3](#)) profundiza más en la función y valora positivamente a la actriz no solo en el papel de Finea, como ya la denomina en el artículo pese a que continúa siendo la refundición lo que se representa, sino por su labor de restauración del teatro antiguo gracias a los «lunes clásicos» y de atraer a parte del público «pervertido» por la frivolidad del género chico. Se continuaría con las representaciones los días [21](#) y [22](#) (*Diario oficial de avisos*) y el [lunes 25 de marzo](#) (*El País*).

En abril la actriz y la compañía del Teatro Español comienzan una gira por algunas ciudades. En Valladolid hay constancia certera de una representación de *La niña boba* en el

Teatro Calderón de la Barca el 24 de abril (*La Iberia*, [27-04-1895. 3](#)); la fecha se ha obtenido al comparar los datos con Narciso Alonso (1947: 286). Esta última publicación, plantea la duda de si pudo haber otra representación cerca del día 15 del mismo mes, pero no ha podido ser confirmada.

En mayo no hay constancia de representaciones, pero aparece la compañía de Manuel Espejo en Tenerife que sí incluye *La niña boba* en el repertorio de sus obras (*Diario de Tenerife*, [27-05-1895. 2](#)).

En el mes de junio, durante el periodo estival, es posible encontrar a la compañía de María Guerrero en el Teatro Novedades de Barcelona donde el [16 de junio](#) se representó la obra y se repitió nuevamente, el [17](#) en día de moda (*La Dinastía*). La concurrencia fue numerosa y «brillante», la ejecución excelente y el vestuario admirado (*La Dinastía*, [18-06-1895. 3](#)) tanto que sería incluso recordado meses más tarde (*Almanaque del Diario de Barcelona*, [1896. 83-84](#)).

En mayo de 1895 Luisa Calderón, con su compañía propia, viajaría hacia América para regresar en abril del año siguiente. Existe documentación muy fragmentaria sobre la gira, pero se ha encontrado información de una puesta en escena por parte de la actriz en el Gran Teatro de Tacón de la Habana en algún momento del mes de junio (*La Tierra gallega*, [23-06-1935. 6](#)).

En la temporada de 1895-1896 la comedia no tardaría en reaparecer en los escenarios, siendo representada el 9 de noviembre (*Diario oficial. 3*) en el Teatro Español en función extraordinaria; después de esta, se representaría la obra *Jean Marie* del contemporáneo André Theuriet con la compañía de la gran actriz francesa Sarah Bernhardt, todo a beneficio de los pobres. Aunque las críticas se centran en el fenómeno de hallarse las dos actrices en el mismo teatro y en el drama de Bernhardt, también tienen palabras de elogio para María Guerrero en *La niña boba* (*La Correspondencia de España*, [10-11-1895. 3](#); *El Liberal*, [10-11-1895. 2](#); *El Deporte velocipédico*, [13-11-1895. 14](#); *Nuevo Mundo*, [14-11-1895. 3](#)). En *El Imparcial* ([10-11-1895. 2](#)), además de los elogios a la declamación de la actriz y a la ejecución de la obra, aprovecha para loar el teatro de Lope y, concretamente, la complejidad psicológica de *La dama boba*, disociándola de la refundición de tradición solisiana que es lo que realmente se ofrecía en los escenarios.

Nuevamente, volvió a repetirse la obra el lunes clásico, [11 de noviembre](#), y el día [12](#), después, el [11 de diciembre](#) y el lunes [17 de febrero](#) de 1896 (*Diario oficial de avisos*). Debe mencionarse que María Guerrero se casaría el 10 de enero con el actor y aristócrata Fernando Díaz de Mendoza (*La Época*, [10-01-1896. 3](#); *El Siglo futuro*, [10-01-1896. 1-2](#); *La Correspondencia de España*, [11-01-1896. 2](#)), salido del teatro de salón de la duquesa de la Torre, conocido como Ventura (*La Última moda*, [21-03-1897. 6](#)); desde entonces pasaría a colaborar en la gestión de la compañía y del Teatro Español, sobre todo, en el ámbito de la comunicación, la relación y la publicitación a través de la prensa.

El 5 de abril de 1896 (*Diario de Murcia*, [09-04-1896. 2](#); *El Correo de España*, [03-05-1896. 23](#)) la compañía de Guerrero y Díaz de Mendoza debutó en el Teatro Cervantes de Málaga con *La niña boba*, que fue muy aplaudida, y estarían en dicha localidad hasta el día 4 de mayo (Fernández, 1903. 329-332).

En Barcelona se vería la producción en el Novedades día [13 de julio](#) (*El Diluvi*) para un lunes de moda. En ella, María Guerrero fue muy aplaudida por el público (*La Esquella de la torratxa*, [17-07-1896. 456](#)).

Continuando con la gira, María Guerrero tenía previsto representar la obra el [29 de agosto](#) (*La Atalaya*) en Santander y en el reparto participarían, además, [Ramona] Valdivia, [Teresa] Gil, [Matilde] Bueno, Díaz de Mendoza, [Donato] Jiménez, [Francisco] Ortega, [Juan] Robles, [Javier] Mendiguchia, [Antonio] Torner, [José] Montenegro e [Hilario] Fernández. Debido a un retraso en el equipaje de la actriz principal, dato recogido también en la tesis doctoral de Sánchez Rebanal (2014: 166), la obra se pospuso y se representó al día siguiente (*La Atalaya*, [30-08-1896. 2](#)) con gran éxito; la función generó maravillosas críticas gracias, sobre todo, al papel de Guerrero, pero también a Valdivia como Inés, a Mendoza, a Jiménez, a Ortega, y al resto del reparto y en las que se vaticina una gran afluencia de público en sus funciones (*La Atalaya*, [31-08-1896. 2](#); *El Cantábrico*, [31-08-1896. 1-2](#)). Tal fue el furor que causó que se publicó en el diario *El Cantábrico* ([01-09-1896. 2](#)) un poema firmado por Estrañi para María Guerrero en *La niña boba* que concluía diciendo así:

«*La niña boba*, excelente

comedia que eternamente
aplaudirá al mundo entero.
¡La hizo Lope expresamente
para María Guerrero!»

Al comenzar la temporada de 1896-1897, la compañía dramática de Wenceslao Bueno se halla en Tenerife e incluye la obra en su repertorio (*Diario de Tenerife*, [06-10-1896. 3](#)), pero no constan representaciones. Sí que hay, en cambio, funciones de la empresa de María Guerrero, que comenzaron el [27 de diciembre](#) en el Español de Madrid y, continuaron, los días [19](#), [20](#), [21](#), [23](#), [24](#) —en función vespertina estas dos últimas—, [25](#) —lunes clásico— y [29 de enero](#) de 1897 (*Diario oficial de avisos*). Unos meses más tarde volvería a ser vista, en viernes de moda, el [2 de abril](#) (*La correspondencia de España*) antes del fin de la temporada y de la partida del matrimonio hacia América.

- *1897. El primer viaje a América de Guerrero*

Previamente a su partida, se programaron unas funciones en Cádiz que iban a comenzar el 27 de abril con la posibilidad de representación de *La niña boba* o *El desdén con el desdén* (*El Popular*, [27-04-1897. 3](#)), donde tenían pensado actuar unos días antes de su partida hacia Montevideo y Buenos Aires. No obstante, Ramón Guerrero, padre de la actriz, sufrió un infarto cerebral e hizo que el matrimonio tuviera que volver a Madrid a finales de mes (*La Correspondencia de España*, [30-04-1897. 2](#)) con la fortuna de hallar al empresario recuperándose (*La Época*, [01-05-1897. 3](#)). De esta forma, parece ser que pudieron realizar el previsto viaje a América unos días después sin el gran percance económico que auguraba la prensa (*El Liberal*, [29-04-1897. 3](#)). De todas formas, no se ha encontrado información que confirme si se presentó la obra.

El 23 de mayo la compañía llegó a Buenos Aires (*La Correspondencia de España*, [25-05-1897. 3](#)) y el 26 de mayo se estrenó en el Odeón con *La niña boba* en un teatro lleno por las familias más distinguidas y provocando una gran salva de aplausos (*El Globo*, [29-05-1897. 3](#); *La Época*, [18-06-1897. 2](#)). Después marcharon hacia La Plata, y de ahí, a principios de julio, se puede encontrar rastro de la compañía en Montevideo, cosechando éxitos en la capital uruguaya, aunque no conseguían cubrir gastos debido a la situación del país tras la revolución, donde actuarían hasta su vuelta a España, prevista en

septiembre, no sin antes pasar por Rosario de Santa Fe (*El Globo*, [08-07-1897. 3](#); [09-07-1897. 3](#); *La Época*, [21-08-1897. 2](#); *El Imparcial*, [29-08-1897. 3](#)).

- 1897-1898. *La vuelta a España de Guerrero y otras representaciones nacionales*

Finalmente, los artistas llegaron el 11 de octubre a Vigo de donde partirían hacia Lisboa en barco el día 13, y de ahí a Madrid, a iniciar la temporada teatral tras una gira muy rentable (*La Época*, [12-10-1897. 4](#); *El Día*, [13-10-1897. 3](#)). Tal sería la repercusión de la actriz en la obra que en el *Almanaque Sud-americano* del año siguiente (Prieto, 1898. [23](#)) aún recogería un poema, escrito en la capital argentina el 27 de mayo de 1897, *A María Guerrero* con motivo del debut de *La niña boba* que fue firmado por el cántabro Adolfo Fernández Camporredondo, afincado en dicha ciudad.

En Oviedo se puso en escena *La niña boba* entre el día 6 de enero de 1897 a cargo de la compañía de Luisa Calderón; según la prensa la actriz actuó de maravilla, junto a José Mata, y recibió varias ovaciones. Con esta obra finalizaron la gira en dicha ciudad que, según el diario, no fueron tan «bien recompensados por el público como aquellos merecían» (*El Carbayón*, [07-01-1897. 3](#)).

En Palencia, aparece documentada una función de la comedia entre el 23 y el 27 de enero según el diario *El Día* ([02-02-1897. 3](#)) de la que no ha sido posible hallar evidencias ni de la empresa, ni del reparto que la representó. Podría tratarse de la compañía de Luisa Calderón, por la proximidad de sus actuaciones anteriores, pero no hay documentación que respalde tal afirmación.

La compañía dirigida por Luisa Calderón actuó en el Teatro López de Ayala en la ciudad de Badajoz durante el verano de 1897; concretamente, el 21 de agosto (*La Región extremeña*, [19-08-1897. 2](#)) se representó *La niña boba* en beneficio de la actriz que interpretó «con singular inteligencia» a Clara, tan lleno estuvo el teatro que tuvieron que poner sillas adicionales en el patio de butacas (*La Región extremeña*, [22-08-1897. 2](#)).

Adicionalmente a las representaciones de las compañías en esta temporada, en Santiago de Compostela se menciona a inicios del año 1897 que actuará la empresa de José González, que previamente había actuado en Valladolid. Le agradecen que destierre «las obras

de sabor naturalista» y aseguran que representará *La niña boba* entre otras de teatro clásico durante el abono de 15 funciones. Efectivamente la obra aparece en el repertorio de la compañía, pero no se ha encontrado la representación de la misma en la documentación (*El Pensamiento gallego*, [02-01-1897. 2](#); [05-01-1897. 2](#)).

Ya en la temporada de 1897-1898, vuelve a aparecer la refundición de tradición solisiana en el Teatro Español. El día [25 de diciembre](#) de 1897 (*La Correspondencia de España*), María Guerrero volvería a representar a la protagonista en una función vespertina; el [27](#) se repetiría en sesión «clásica» y, en 1898, el 7 de enero en viernes de moda (*Diario oficial de avisos*. [4](#)). El 10 de abril (*Diario oficial de avisos*. [4](#)), como uno de los actos con motivo del Congreso Internacional de Higiene y Demografía (*La Correspondencia de España*, [06-04-1898. 3](#)), se invitó a los participantes a una función de la obra por lo que esta contó con un público internacional —como curiosidad se destacó que las señoras no llevasen sombrero— que aplaudió a la actriz en el papel de Clara y al resto del reparto, entre los que se mencionan a Amparo Guillén, Fernando Díaz de Mendoza y Donato Jiménez (*El Día*, [11-04-1898. 2](#); *El Globo*, [11-04-1898. 1](#); *El Liberal*, [11-04-1898. 1](#)).

La última representación de la temporada en Madrid tuvo lugar el día [17 de abril](#) en función vespertina (*Diario oficial de avisos*).

Durante este periodo *La niña boba* no fue patrimonio exclusivo del repertorio de María Guerrero, como se está viendo. Otra gran actriz del momento se encargó de encarnar a la protagonista en diversos lugares mientras Guerrero lo hacía en Madrid: se trata de Carmen Cobeña con su compañía propia, en la que contó con Emilio Mario como director que hasta entonces había dirigido la compañía del Teatro de la Comedia, donde trabajó Guerrero antes de embarcarse en la empresa del Español. Con este reparto hubo una representación el 13 de enero 1898 en el Teatro Principal de Puerto Real como beneficio de Cobeña (*Heraldo de Madrid*, [14-01-1898. 3](#)). Posteriormente desde la provincia gaditana —no es descartable que anteriormente hubieran actuado en la capital— se trasladaron a Sevilla donde volverían a representar la obra para el debut de la actriz en el teatro de San Fernando el día 15 de enero (*Heraldo de Madrid*, [10-01-1898. 3](#); *El Noticiero Sevillano*, [15-01-1898. 4](#)). La función tuvo lleno absoluto y Carmen despertó alabanzas en la crítica por la interpretación del papel y también hubo elogios para el resto del elenco que estuvo compuesto por los actores Agapito Cuevas, [Leopoldo] Valentín, Vigo, Cerro y

[Leovigildo] Ruiz Tatay, entre otros, y las actrices Parejo como Inés, [Mercedes] Sampedro y [Antonia] Arévalo; aunque la obra encandiló al público la sala acusaba de falta de luz (*El Noticiero Sevillano*, [16-01-1898. 1](#)).

En la temporada siguiente, Cobeña volvería al teatro de la Comedia mientras que Mario sería contratado por Guerrero para trabajar en el Español, pero no parece haber más información sobre actuaciones de *La niña boba*.

- 1898. *La gira europea de María Guerrero*

Sería en octubre de 1898 cuando el viaje a París de la compañía del Español se haría efectivo, aunque la prensa, desde finales del año anterior, ya informaba de la invitación de Sarah Bernhardt a María Guerrero para actuar en el *Renaissance*, de la especulación de que podría ser en septiembre, llevando solamente obras de teatro clásico y, posteriormente, de la confirmación del viaje inicialmente previsto del 10 al 25 del noveno mes con un repertorio de obras antiguas y modernas (*El País* [28-12-1897. 3](#); *Heraldo de Madrid*, [06-02-1898. 3](#); *La Iberia*, [06-02-1898. 3](#); *El Liberal*, [13-02-1898. 1](#)). Entre las obras que llevaría a París se traduce el título de *La niña boba* como *La petite niaise*. Existe un curioso artículo de la revista *Vida nueva* ([12-06-1898. 3](#)) en formato de carta de Sarah Bernhardt a María Guerrero sobre la visita a la capital francesa. Posteriormente, parece ser que el anuncio del inicio de representaciones en la Ciudad de la Luz se pospondría hasta el 27 de septiembre (*El Globo*, [04-09-1898. 2](#)) y se acabaría verificando el 3 de octubre (*El Globo*, [20-09-1898. 2](#)) lo que acabaría haciendo que la actriz francesa, en deferencia, retrasara el inicio de su temporada teatral hasta que la compañía de Guerrero acabase sus funciones. *La niña boba* sería la primera, a pesar de estar prevista como la tercera, de las obras que representaría y para ella — también para el resto de títulos — se elaboró gran escenografía, utillaje y vestuario: bambalinas, frontis y telón que representa la plaza de Segovia en una alegoría del siglo XVII confeccionados por Emilio Sala para recrear el Teatro Español, que incluían figuras de comediantes y gente común con vestuarios de época; tapices elaborados por el alcoyano Plácido Francés que reproducían cuadros de Velázquez tales como *Los enanos* o algunos retratos de Felipe III y cuatro puertas de paso con los escudos de los Reyes Católicos y del Gran Capitán; un interior de vivienda del siglo XVII elaborado por Giorgio Busato y su discípulo Amalio Fernández; muebles contruidos en Madrid y armas copia de los del Palacio Real; vestidos elaborados en

Madrid y Barcelona y, según la prensa, se menciona que el traje de *La niña boba* fue una copia sacada del retrato de la infanta María Teresa de Austria, que se casó con Luis XIV de Francia, mientras que Díaz de Mendoza lleva un chambergo negro sacado de un retrato de Felipe IV del Museo del Prado¹⁹¹ (*Heraldo de Madrid*, [23-09-1898. 2](#); *La Época*, [24-09-1898. 4](#)).

No obstante, en su camino hacia Francia, María Guerrero y su compañía hicieron unas cuantas representaciones en San Sebastián. El día [25 de septiembre](#) (*La Época*) se pondría en escena la obra en dicha capital con motivo de la inauguración del teatro del Círculo de Bellas Artes con un lleno de aforo. No se dispuso el decorado preparado para París, puesto que el escenario era de menor tamaño, pero sí se puso una decoración de los hermanos valencianos Benlliure además de los tapices. Como curiosidad, a las señoras del público se les permitió asistir sin sombrero.¹⁹² El éxito de la obra fue total y el reparto fue aplaudidísimo entre cada acto haciéndolo salir varias veces al final; se destaca la actuación de María Guerrero, Díaz de Mendoza, Julia Martínez y Luis Medrano y causó sensación el traje sacado de un cuadro de Velázquez (*El Imparcial*, [26-09-1898. 1](#); *El Liberal*, [26-09-1898. 3](#)).

De San Sebastián partirían el día 30 de septiembre a París (*El Liberal*, [04-10-1898. 3](#)) y, con un cambio en la programación expuesta anteriormente por dificultades con la escenografía, se inauguró la gira en el *Renaissance* el 3 de octubre con *La niña boba* (*El Correo español*, [05-10-1898. 2](#)). La composición del público parisino era selecta, con una gran representación de la élite social de la ciudad, además del embajador de España y el personal de la embajada, miembros de la Comisión de la Paz que desembocaría en el Tratado de París y representantes de los, todavía, territorios de Cuba y Puerto Rico, como parte del escaso público español que asistió; la afluencia fue tal que el total de la

¹⁹¹ Para una mayor profundización sobre los elementos de escenografía, utillaje y vestuario e información sobre el matrimonio Guerrero-Díaz de Mendoza, consúltese los artículos recogidos en la revista *Madrid Cómic*.

¹⁹² Resulta curioso el cambio de costumbres relativas al uso del sombrero a lo largo del siglo, mientras que en este periodo tanto en Madrid como en San Sebastián se empezó a estilar no llevarlo en el teatro, como signo de modernidad, en Valencia en una ordenanza municipal del 5 de enero de 1839 —publicada en el *Diario mercantil de Valencia* dos días después— se regulaba su uso aprobando que: «3ª. Mientras el telón estuviere levantado nadie podrá tener cubierta la cabeza ni levantarse de su asiento sino para salir inmediatamente; el que contraviniere será despedido del Teatro»; aunque más específicamente para las damas se regulaba que: «5ª. Se prohíbe a las señoras que asistan a la luneta con sombrero o cualquier otro género de prendido en la cabeza que impida la vista del espectáculo a los que estuvieren colocados en las filas de atrás. La que contraviniere a ello se la mandará retirar».

recaudación en taquilla superó los 11.000 francos (*El imparcial*, [05-10-1898. 3](#)). La obra fue muy aplaudida y Guerrero y Díaz de Mendoza fueron llamados al proscenio al final de cada acto; la calidad aristocrática del actor principal, junto a la de Allens Perkins y Luis Medrano, llamó la atención del público francés (*La correspondencia de España*, [06-10-1898. 1](#)).

Debido al éxito de la obra, y con la continuación de la gira europea, pudo verse representada también en el debut de la compañía en Bruselas el día 19 de octubre (*Heraldo de Madrid*, [20-10-1898. 3](#)) con gran acogida. Apareció la noticia de la contratación de la compañía para dar en Londres doce funciones tras la cancelación de las funciones en Viena debido al luto riguroso por el asesinato de la emperatriz Isabel de Baviera (*El Globo*, [20-10-1898. 2](#)); no obstante, este viaje a la capital británica también fue suspendido pues, aunque se enviaron los decorados, estos no cabían en el escenario del Terry's Theater y la propia María Guerrero se negó a representar sin la suntuosidad con la que lo había hecho en el resto de capitales (*El Globo*, [28-11-1898. 2](#)). Lo que sí se encuentra en prensa es un telegrama de Díaz de Mendoza al conde de Romanones anunciando que se dieron las dos representaciones belgas con gran éxito y que debido al luto no parten a Alemania ni Austria, sino a Italia (*La Época*, [23-10-1898. 3](#)) —es posible, por tanto, que el viaje a Londres pudiera estar previsto tras visitar este último país—.

En el diario italiano *L'Arte Drammatica* se aseguró que el itinerario de la compañía en dicho país sería del 1 al 10 de noviembre en Milán, del 12 al 18 en Turín, del 20 al 25 en Génova, del 27 al 30 en Bolonia, del 1 al 5 de diciembre en Florencia, del 7 al 16 en Roma y del 18 al 24 en Nápoles (*El correo militar*, [21-10-1898. 2](#)). Aunque esta gira se suspendió en estos términos tan ambiciosos por estarse incumpliendo el contrato de concesión del Teatro Español, ya que según este se debía haber iniciado temporada en la segunda quincena de octubre (*El Globo*, [21-07-1898. 1](#)). No obstante, en Milán sí se debutó con *La niña boba* el día 31 de octubre donde resultó un verdadero acontecimiento y el público quedó impactado por la riqueza de trajes y vestuarios (*El día*, [02-11-1898. 3](#)); también, la actriz fue elogiada por la prensa italiana (*La Época*, [11-11-1898. 2](#)). La revista milanesa *L'Illustrazione Italiana* ([06-11-1898. 306](#)) llegó a dedicar un artículo a María Guerrero, en el que se incluía otro retrato del fotógrafo Antonio García de otra serie diferente a la de *La niña boba*, que admiraba tanto la puesta en escena como su interpretación en el papel de la protagonista, aunque lamentaba que «la poca conoscenza della lingua spagnola

non permise a buona parte del pubblico di penetrare nelle finezze di quel dialogo poetico, una miniatura di spirito e di pensiero». En Turín se representó la obra los días 3 y 4 de noviembre en el teatro Carignano (Rampone, Manzo y Peirone, [2009](#)) y en Roma, se iniciaron también las actuaciones en el Politeama Adriano el día 11 de noviembre con la misma obra y se llega a comparar a Guerrero con la actriz italiana Eleonora Duse (*El Globo*, [12-11-1898. 3](#); [20-11-1898. 2](#)).

No se alargó demasiado la gira y, debido a la cancelación de las representaciones londinenses —antes comentadas—, el día 18 de noviembre (*El Diluvio*. [1](#)), después de haber llegado el día anterior de Génova (*El Correo español*, [17-11-1898. 3](#)), la compañía debutó con la comedia en el Teatro Principal de Barcelona, donde con su esmerada ejecución contentó al público que llenaba la sala y fue muy aplaudida, produciéndose una ovación a María Guerrero a la salida de la función (*La Publicidad*, [19-11-1898. 3](#)); la conclusión de Díaz de Mendoza respecto a la gira es que quedó «más satisfecho del éxito moral que del material» (*La Correspondencia de España*, [19-11-1898. 2](#)).

Un tiempo después, la revista *Blanco y Negro* ([10-12-1898. 10-11](#)) publicó todavía un artículo con detalles de la gira, aun con algún error, como que *La niña boba* tuvo que ser sustituida en París porque la escenografía no cabía en el escenario cuando, como ya hemos visto, fue precisamente esta la obra que sustituyó a *Casa de dos puertas, mala es de guardar*. La sección cuenta que no fue una empresa especialmente rentable pues aunque los gastos entre actores, criados y personal se cubrían con el precio de las entradas, el transporte de la escenografía a Londres, donde se debía actuar después de París, supuso la pérdida de considerables ganancias para la empresa. Se explica, además, que las funciones fueron escasas en conjunto y que pasaron además de por Bruselas, Milán y Roma, por Génova donde debieron realizar alguna representación más, donde muy probablemente, *La niña boba* pudiera ser una de las piezas representadas ya que, como hemos visto, fue la obra de debut en el resto de ciudades.

En *La Época* ([22-11-1898. 1](#)) se recoge otra crítica y unas reflexiones sobre el viaje a París, tras su vuelta a Barcelona. La compañía llegó a la ciudad tras cincuenta horas de viaje en ferrocarril y aún con poca anticipación, puesto que se debieron cerrar las funciones con mucha precipitación, cubrieron los abonos rápidamente gracias a la curiosidad generada. Sobre el telón se dice que parece discreto y que palidecía ante las luces

artificiales; del vestuario y la decoración se asegura que, gracias a lo visto en *La niña boba*, debió impresionar a los parisinos que «exigen investigaciones históricas» para tales elementos y que, si bien no eran capaces de entender bien los versos de Lope, estos los comprenderían a través de los ojos. Se asegura que la gira ha sido artística, para enseñar y aprender, y que de París se han traído aplausos, consideración, buena recepción, el compromiso de representar durante cuatro meses en la Exposición Universal de 1900, además, se anuncia un nuevo viaje a América de cara al futuro. Finalmente, en la ciudad condal se repitió de nuevo *La niña boba* el día [20 de noviembre](#) (*El Diluvio*) en función vespertina antes de su retorno a Madrid.

El 26 de noviembre la compañía regresó a Madrid y comenzó los ensayos para inaugurar la temporada en el teatro Español el 1 de diciembre (*Heraldo de Madrid*, [27-11-1898. 2](#)). Fue el domingo [4 de diciembre](#) (*Diario oficial de avisos*) cuando se representó la comedia estudiada con los mismos decorados y trajes que se manufacturaron ex profeso para la gira, dejándose el telón pintado por Emilio Sala ya de forma permanente en el teatro (*La Época*, [02-12-1898. 3](#); *El Globo*, [02-12-1898. 2](#); *La Unión Católica*, [05-12-1898. 3](#)). Se repitieron representaciones los días [6](#), [7](#), el [8](#) con función doble (vespertina y nocturna), el [12](#) en lunes clásico y el [16 de diciembre](#) en viernes de moda (*Diario oficial de avisos*). Empezado ya el año 1899 se volvió a ver el [5 de febrero](#) (*Diario oficial de avisos*) por la tarde, el 6, lunes clásico, con cambios en el reparto por la enfermedad de dos actores, recayendo en Juan Robles el papel de Laurencio en lugar de Díaz de Mendoza (*El Imparcial*, [06-02-1899. 1](#)) y el [12](#) en función vespertina donde se especifica que se utilizarán los decorados y trajes parisinos.

Mientras tanto en Almería *La niña boba* también fue representada, en este caso sería Luisa Calderón con su compañía codirigida con Felipe Vaz (*El Ferrocarril*, [22/02/1899. 3](#)) la que el [2 de marzo](#) de 1899 (*La Crónica Meridional*) interpretaría la obra en el Teatro Principal de la localidad.

- 1899. *La segunda gira americana de María Guerrero*

María Guerrero no alargó mucho la temporada en el Español, pues en el mes de abril la compañía partiría hacia Lisboa de camino, nuevamente, a Buenos Aires. En la capital portuguesa comenzaron las representaciones con *La niña boba* en el teatro de Doña

Amelia el día [1](#) (*A Patria*) de dicho mes y la crítica alabó su actuación en el definido como «espectaculo classico com resaibos de museu, delicioso para os *gourmets* de velha littertura, um tanto pesado para o publico actual», sobre el resto de la compañía se dice que estaban distanciados de la protagonista pero que representaron correctamente su papel (*A Patria*, [02-04-1899. 2](#)). Cabe mencionar que Fernando Díaz de Mendoza no se sumó a las funciones hasta unos pocos días después, puesto que se estaba recuperando de una afección ocular (*El Día*, [06-04-1899. 2](#)), por lo tanto, no actuó en esta puesta en escena de la refundición. Como puede comprobarse en la tesis doctoral de M^a del Pilar Nicolás (2015: 256), parece ser la única representación de la obra en la capital portuguesa en el siglo XIX.

El 11 de abril la compañía partió hacia Argentina, donde tenían contratadas 64 funciones según la prensa española y el 16 se sabe que hicieron escala. Las actuaciones en el Odeón de Buenos Aires comenzaron con *El desdén con el desdén*, pero desafortunadamente no se ha hallado más información hemerográfica del resto de actuaciones, aunque se asegura que se representarían todas las del repertorio clásico de la empresa (*La Vida Literaria*, [18-05-1899. 310](#)); no obstante, no es difícil deducir que, gracias a lo afirmado, además de llevar la decoración parisina (*La Época*, [28-03-1899. 4](#)), de representarse en Lisboa y ser una de las actuaciones que más gustó durante el viaje anterior a América, *La niña boba* volvió a representarse en Argentina.

En España, mientras tanto, fue Luisa Calderón, en su propia compañía, la que continuó la interpretación de la obra. Hay constancia de al menos una representación en el municipio de Lorca (Murcia) en torno al 10 julio de 1899 (*El Diario de Murcia*, [12-07-1899. 3](#)) donde se destacó la calidad de la interpretación del reparto y, especialmente, la de la protagonista.

La gira americana de la compañía de María Guerrero, que según lo programado iba a alargarse durante toda la temporada siguiente, suscitó desavenencias con el Ayuntamiento de Madrid por el incumplimiento del contrato relativo a la concesión del Teatro Español. Según la prensa, la empresa contrató al actor Emilio Mario para hacerse cargo de la apertura mientras la compañía seguía de gira americana, pero el fallecimiento del actor quebró los planes de esta (*El Imparcial*, [29-09-1899. 2](#)).

En un primer momento se anunció el retorno del equipo para comenzar la temporada el 15 de octubre de 1899, como indicaban las condiciones contractuales del arriendo, y la cancelación del *tour* trasatlántico que les reportaría pingües beneficios para evitar así las fricciones con el Ayuntamiento (*La Correspondencia*, [26-08-1899. 3](#)). Llegó, incluso, a presentarse el listado de componentes de la empresa ante la comisión de espectáculos municipales el 18 de septiembre (*La Correspondencia*, [16-09-1899. 3](#)) que nombró un consejo de críticos procedente de diferentes medios que se reunirían para la aprobación de la lista el 28 de septiembre (*La Época*, [23-09-1899. 3](#)); pero mientras todo esto sucedía, Ramón Guerrero, titular de la concesión y padre de la actriz, presentó un escrito en la que alegaba que la compañía, como no tenía noticias de la resolución del Ayuntamiento y puesto que debía haber embarcado el día 20 de agosto para poder preparar la apertura del teatro, decidía esta rescindir la relación con el concesionario y aceptar los contratos ofrecidos en Sudamérica, pagando una indemnización por daños que el cierre del teatro pudiera ocasionar, a cambio de suspender las representaciones durante la temporada. No obstante, la prensa que analiza el escrito determina que ya había indicios previos que indicaban que la compañía no iba a volver, como el anuncio de funciones nuevas o el envío de trajes desde Europa, hechos que contradecían la posibilidad de una vuelta a Madrid (*La Época*, [29-09-1899. 1](#); *El Imparcial*, [29-09-1899. 1-2](#)).

En vista de esto, la comisión acordó inmediatamente y por unanimidad la propuesta de anulación del contrato (*El Liberal*, [05-10-1899. 2](#)) y, unos días después, el Ayuntamiento votó por la cancelación del contrato de concesión para Ramón y María Guerrero con urgencia para intentar abrir las puertas del teatro ese año, no sin antes un intenso debate por parte de los concejales, que incluyeron una enmienda que fue desestimada. Como resultado hubo un total de quince votos a favor de la rescisión y ocho en contra (*La Correspondencia*, [07-10-1899. 1](#); *La Época*, [07-10-1899. 3](#); *El Imparcial*, [07-10-1899. 2](#)).

En una entrevista realizada a Ramón Soriano, cuñado de la actriz, además de representante y administrador de la compañía, asegura que se denunciará al Ayuntamiento por daños y perjuicios solicitando un millón de pesetas (*La Época*, [08-10-1899. 3](#)). La revista satírica *Gedeón* ([11-10-1899. 6](#)), dedica un artículo a la ausencia de la actriz, y menciona que «¡En Madrid se siente la nostalgia de *La niña boba!* Sin las cuarenta o cincuenta, o sesenta o setenta representaciones de esta preciosa y clásica comedia, parece que nos falta

algo esencialísimo para la vida». Posteriormente añade que «quien ha visto una vez en el Español *La niña boba*, la está viendo todas las temporadas».

El viaje a América que ese año haría la compañía de María Guerrero, según la prensa, comprendía inicialmente una prolongación de actuaciones en Buenos Aires desde el 20 de septiembre al 25 de octubre; después viajaría hacia Veracruz y de ahí, a Ciudad de México donde se asentaría dos meses; luego visitaría Perú, Chile y volvería hacia abril, mayo, junio y julio a Argentina y Uruguay. Agosto lo pasarían en Brasil, dirigiéndose directamente en octubre a París con motivo de la exposición de 1900 (*La correspondencia*, [29-09-1899. 2](#)). En la entrevista a Ramón Soriano antes citada, se menciona que para entonces la compañía se hallaba en Rosario de Santa Fe tras una exitosa campaña en Buenos Aires y que *La niña boba* fue una de las obras que más gustó, también detalla algo más el viaje, asegurando que después de dar funciones en las pequeñas capitales, se viajará a Montevideo para, el día 25 de octubre, tomar un barco hacia México donde se debutará el 1 de diciembre.

A pesar de los planes, la compañía volvió a España desde Buenos Aires en noviembre, concretamente a las Islas Canarias. En el teatro Cairasco de Las Palmas se estrenó la compañía el 13 de noviembre de 1899 con *La niña boba* en un edificio lleno por un público que, entusiasmado, ovacionó a la actriz haciéndola salir varias veces y obsequiándola con flores (*Heraldo de Madrid*, [16-11-1899. 4](#); *Diario de Las Palmas*, 14-11-1899. 2). Después de una serie de funciones en la ciudad, la *troupe* marchó a Tenerife el 21 de noviembre, donde daría algunas funciones entre las que no se encontraría la que es objeto de estudio (*Diario de Tenerife*, [22-11-1899. 3](#)), y volvería a Las Palmas para realizar más actuaciones hasta partir, el día 3 de diciembre, rumbo a México tras una gira muy benéfica (*Heraldo de Madrid*, [21-11-1899. 1](#); [03-12-1899. 2](#)).

Para el estudio de la siguiente gira ha sido de especial utilidad la Hemeroteca Digital Nacional de México ([HDNM](#)) que contiene los ejemplares que se citan. El comienzo de esta se produce a finales de diciembre cuando se asienta ya en México Distrito Federal la compañía de María Guerrero que debutó el 24 de dicho mes (*El Mundo*, [24-12-1899. 2](#)) en el Gran Teatro Nacional con *La niña boba*. La recepción entre el público fue excelente y la prensa dedica grandes críticas a la obra de Lope, a la refundición, a la puesta en escena y a la interpretación de la actriz, llegando a afirmarse que «es pieza de gran mérito,

llena de delicadez e impregnada de idealismo y que lo mismo gustó a los eruditos que al vulgo» (*El Tiempo*, [27-12-1899. 2](#)). No obstante, aunque no menosprecia la obra, sobre la percepción del público más general y menos especializado, dice otro diario (*El Imparcial*, [25-12-1899. 2](#)), que la escena le parece lenta ya que este está acostumbrado a otro tipo de espectáculos, aun así, le entusiasmó la puesta en escena y el público aplaudió y rindió la función. El 14 de enero de 1900 se repetiría la obra en sustitución de *Cyrano de Bergerac*, probablemente, por la indisposición de Fernando Díaz de Mendoza que tampoco participó en *La niña boba* (*El tiempo*, [16-01-1900. 2](#)).

Tras estas actuaciones, pasó la compañía a San Luis del Potosí donde debutó con la comedia el 27 de enero en el Coliseo de la Paz (*El Tiempo*, [27-01-1900. 3](#)). Es curioso que el diario *El Contemporáneo* ([27-01-1900. 2](#)) de dicha localidad, al anunciar la representación de la comedia, incluya como perteneciente a ella la tercera escena del texto de *La boba para otros y discreta para sí*; de todos modos, gustó a la prensa y al público tanto la puesta en escena como la interpretación (*El contemporáneo*, [30-01-1900. 2-3](#); *El Correo Español*, [01-02-1900. 3](#)). Fue en esta localidad la última en la que se abrió con la comedia, siendo relegada dentro del repertorio de la compañía.

El 6 de febrero, la compañía se desplazaría hasta Puebla de Zaragoza para actuar en el Teatro Guerrero donde fue muy bien recibida pero no fue representada allí la obra (*La Patria*, [11-02-1900. 3](#); *El Amigo de la Verdad*, [28-01-1900. 3](#); [14-02-1900. 2](#)). Tras estas funciones, volvió el grupo a la capital donde comenzaría una nueva serie de actuaciones el 14 de febrero (*Universal*, [14-02-1900. 3](#)) y aunque estuvo hasta el día 7 de marzo trabajando (*El Chisme*, [07-03-1900. 3](#)), se desconoce si *La niña boba* pudo volver a repetirse. El 11 de marzo comenzó a actuar en el teatro Juárez de Monterrey, donde se representaron seis funciones (*El Nacional*, [15-03-1900. 3](#); *La Patria*, [17-03-1900. 1](#)); el 20, en Saltillo donde se realizaron dos puestas en escena (*La Patria*, [21-03-1900. 1](#)), y se volvió nuevamente a Monterrey donde trabajó los días 24, 25 y 26 (*El Nacional*, [21-03-1900. 2](#)). No obstante, las funciones se alargaron un poco más en esta localidad y el miércoles 28 de marzo se volvió a ver *La niña boba* en tierras mexicanas, a beneficio, en principio, de la Conferencia de San Vicente de Paul; al día siguiente se partió hacia Guanajuato según el diario *El Tiempo* ([29-03-1900. 3](#)). Sin embargo, según otros medios, parece ser que la función del 28 fue a beneficio de María Guerrero con la comedia estudiada (*The Evening Star*, [29-03-1900. 1](#); *El Nacional*, [31-03-1900. 2](#)). Se destacan especialmente los papeles

de la protagonista, de Martínez, de Díaz de Mendoza y de Medrano; la actriz recibió grandes ovaciones y numerosos regalos (*La Patria*, [06-04-1900. 2](#)).

Durante el mes de abril la compañía actuó en Zacateca, Jalapa, Toluca y Morelia, pero no parece que en ninguno de estos lugares representara la obra. La última ciudad mexicana en la que trabajó María Guerrero durante esa gira fue Guadalajara. Aunque el abono inicial que se abrió preveía más de diez funciones, entre las que se hallaba *La niña boba* (*El Universal*, [05-04-1900. 2](#)), finalmente comenzaron los trabajos el 30 de abril en el teatro Degollado (*La Patria*, [02-05-1900. 1](#)) que se prolongaron hasta el día 6 de mayo (*The Two Republics*, [08-05-1900. 8](#); *El Nacional*, [08-05-1900. 2](#)). En total fueron nueve funciones las que se hicieron en dos abonos de seis y tres representaciones, respectivamente (*El Imparcial*, [05-05-1900. 3](#)), pero no ha sido posible saber cuándo fue representada *La niña boba* o si finalmente fue una de las descartadas.

De Guadalajara María Guerrero, su esposo, su familia y sus empleados personales, pasaron por Iraputo y de ahí hacia Nueva York, desde donde viajarían hasta París para llegar pronto (*The Two Republics*, [08-05-1900. 8](#); *La Patria*, [11-05-1900. 3](#)); mientras, el resto del elenco viajó a Veracruz para volver a Europa, algo que podemos saber gracias a lo publicado en la prensa española a través de una carta de un miembro de la compañía (*La Correspondencia de España*, [08-04-1900. 2](#); *El Globo*, [09-04-1900. 3](#)).¹⁹³ Aunque en varios rotativos se habló de una inmensa gira en 1900-1901 que recorrería gran parte de Latinoamérica y, posteriormente de Europa, finalmente no se celebró (*El Universal*, [07-02-1900. 3](#); *La Época*, [26-02-1900. 2](#); *El Imparcial*, [26-02-1900. 2](#)).

La gira mexicana resultó muy lucrativa para la compañía cuyas ganancias netas ascendían en previsión a 112.000\$ con más de 59 funciones, sin contar las que se dieron en Distrito Federal (*El Tiempo*, [30-03-1900. 2](#)).

- 1899. *En España sin Guerrero*

¹⁹³ Dicha carta generó un gran revuelo en la prensa mexicana por la exageración de las bienvenidas que, supuestamente, con carácter oficial que se le ofrecían a la actriz en cada localidad a la que asistía (*El Nacional*, 02-05-1900. 2; *El Popular*, 05-05-1900. 1) aunque también hubo quien afirmó que sí que fue cierto, al menos, en San Luís del Potosí (*The Mexican Herald*, 05-05-1900. 2).

Mientras tanto en España, varias actrices serían las encargadas de encarnar a la protagonista. La primera de ellas fue la propia Luisa Calderón que interpretaría la obra en el Teatro Principal de Granada el [26 de octubre](#) de 1899 (*El Defensor de Granada*) en día de moda. Bajo el título *Buen maestro es amor o la niña boba* se escribió una extensa crítica en *El Heraldo Granadino* ([27-10-1899. 2](#)) que sobre la obra decía que «es de las pocas que subsisten en la integridad de su interés, a pesar del transcurso de los tiempos» con una clara identificación de la refundición como original de Lope; sobre la actriz dice que es «magistral en su labor» en el papel de Clara y se destaca a Hurtado como Inés, a Valentín como don Manuel y a López como Laurencio; tras la finalización de la obra los actores fueron llamados por el selecto público para recibir numerosos aplausos. Se repitió posteriormente el día [5 de noviembre](#) (*El Defensor de Granada*) en función extraordinaria, en agradecimiento por el trato del público y debido al éxito que tuvo unas semanas antes.

La segunda de ellas fue la conocida Carmen Cobeña, que con su compañía anduvo por los escenarios andaluces. Hay constancia de una puesta en escena en el Teatro Cervantes de Málaga entre diciembre de 1899 y enero de 1900 (Fernández, 1903: 387-392) pero no ha sido posible concretar fecha exacta ni más información. Parece que debió de trasladarse posteriormente a Jerez de la Frontera puesto que aparece publicitada una función de la obra en el Principal el [5 de febrero](#) (*El Guadalete*). De esta función de *Buen maestro es amor o la niña boba* habló la prensa al día siguiente y afirmó que el espectáculo fue concurrido y que el público salió admirado tras aplaudir a la actriz que interpretó el papel con gracia, delicadeza y arte; especifica que el resto del reparto también estuvo bien, especialmente, también, Consuelo Soriano como Inés (*El Guadalete*, [06-02-1900. 2](#)). En Granada es posible localizar a la compañía de Cobeña con la representación de la obra en su Teatro Principal el día 23 de abril (*El Defensor de Granada*, [24-04-1900. 2](#)) donde se dice que la actriz iba «vestida con propiedad y excelente gusto» y que «caracterizó artísticamente el papel de Clara»; sobre Soriano habla de su traje de «gran verdad histórica» y del resto del elenco, Quijada, Martí, Rausell, Rando y los demás, se dice que interpretaron acertadamente su papel y que iban bien caracterizados y vestidos.

La última mujer que representó a Clara fue la actriz Asunción Echevarría que trabajaba en la compañía del primer actor Francisco Fuentes. Fue en manos de este en el que recayó la dirección de la nueva empresa del Teatro Español que, tras una temporada fallida

comenzada en vísperas de Navidad y una nueva rescisión de contrato, reabrió sus puertas el 7 de febrero (*La Época*, [02-02-1900. 3](#); [04-02-1900. 3](#)). Previamente al periodo en el teatro madrileño, es posible hallar a la compañía de Fuentes en el Teatro Principal de Zaragoza donde se representó *La niña boba* en el beneficio de Echevarría que se celebró cerca del 10 de enero de 1900 donde interpretaría de forma deliciosa a Clara (*El Día*, [11-01-1900. 1](#)). Tras haber trabajado en el Español, la compañía se desplazaría a Barcelona y la comedia volvería a ser vista para el beneficio de la actriz el día [8 de mayo](#) y, unos días después, el domingo [13](#) por la noche en el Teatro Principal (*La Publicidad*).

- *Verano de 1900. Segundo viaje de María Guerrero a París y su vuelta a España*

El periodo estival trajo consigo a María Guerrero de vuelta a Europa, directamente a la capital francesa. Según la prensa fue contratada por treinta funciones en el Athénée Comique (*El Imparcial*, [20-04-1900. 1](#)), pero en un artículo de *El Liberal* ([14-05-1900. 2](#)) se comenta la extrañeza de la ausencia de *La niña boba* entre las primeras obras del borrador del programa que se iba a representar en París, sobre todo, cuando la obra hizo que la prensa prodigara grandes alabanzas a la actriz en ese papel. Aun así, se concluye que la comedia sí sería representada por la cantidad de funciones contratadas, pero este desplazamiento pudo deberse a la tendencia de lo sucedido en México y a la inclusión de nuevo repertorio que la compañía iba recibiendo desde el otro lado del Atlántico.

Finalmente parece que las funciones contratadas fueron veinte y que comenzaron a inicios de junio, tras unos días de descanso en Madrid; después de París se preveía otro viaje a América que comenzase en Chile y, tras este, a Nueva York, La Habana y Puerto Rico (*La Correspondencia de España*, [26-05-1900. 3](#); *Heraldo de Madrid*, [29-05-1900. 3](#); *La Época*, [30-05-1900. 3](#)). El día 9 de junio debutó la compañía en el Athénée, pero no sería hasta el [16 de junio](#) (*El Globo*) cuando se volvería a representar *La niña boba* en la capital francesa. Parece ser que la compañía no tuvo buen comienzo, salvo algunas excepciones, debido a que el calor veraniego no era propicio para llenar los teatros; sin embargo, la prensa asegura que para esta función se vendieron todas las localidades (*La Época*, [17-06-1900. 2](#)) y que resultó rentable puesto que la butaca costaba entre 50 y 75 francos (*Instantáneas*, [23-06-1900. 5](#)).

Tras el viaje a París, la compañía de María Guerrero volvió a España y no emprendió nuevo rumbo a América por una epidemia de peste. Al igual que en el regreso de su anterior gira por Europa, Barcelona fue el primer destino donde actuó, la obra fue representada en el Teatro Eldorado de la capital condal en lunes clásico [23 de julio](#) (*La Publicidad*),¹⁹⁴ el espectáculo alzó al público y en él se destacó la protagonista en uno de los papeles que, según la prensa, mejor luce; la presentación escénica del espectáculo fue adecuada (*La Veu de Catalunya*, Ed. Vesper. [24-04-1900. 2](#)). La obra se repitió el [5 de agosto](#) en función vespertina (*La Publicidad*).

Tras su paso por Barcelona, la compañía se embarcó el día 11 con dirección a Cádiz donde debutaría con gran éxito el día 15 de agosto con *La niña boba* en el Teatro Principal (*La Publicidad*, [08-08-1900. 3](#); [10-08-1900. 3](#); [17-08-1900. 3](#); *La Época*, [19-08-1900. 4](#)). Repetiría la obra durante el inicio de las actuaciones en el Teatro San Fernando de Sevilla, el [20 de septiembre](#) (*La Monarquía*), con una concurrencia brillante y escogida (*Heraldo de Madrid*, [21-09-1900. 2](#)) que prodigó numerosos aplausos a la actriz principal; esta fue objeto de elogios por parte de la crítica por ser «la encarnación perfecta de la mujer soñada por Lope de Vega» en su interpretación; también fueron destacados otros miembros del reparto como Julia Martínez o Díaz de Mendoza; se alaba a su vez la puesta en escena de la obra (*La Monarquía*, [21-09-1900. 2](#)). No obstante, aunque durante el estreno fue ovacionada, la percepción del público general días después se reflejaba según la prensa como algo «pesado», junto a otras obras de la compañía, aunque el articulista critica a estos espectadores afirmando que «sin duda debe ser muy *pesado* para los que *no pueden* con ello»¹⁹⁵ (*La Monarquía*, [30-09-1900. 3](#)).

¹⁹⁴ Debe entenderse que los «lunes clásicos» eran algo propio de la gestión de María Guerrero e hizo uso de esa programación incluso en sus giras por otros teatros.

¹⁹⁵ La cursiva pertenece al original.

Fuentes

- 27 documentos de Lope de Vega Carpio en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, (2004). Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes.
- Álvarez y Baena, J. A. (1791). *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico. IV.* Madrid: Oficina de D. Benito Cano. Disponible en: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=buscarAvanzado&pagina=&busqueda libre 02 tipo=autor&busqueda%20libre 02=Jos%E9%20Antonio%20C1LVAREZ%20Y%20BAENA>.
- Andioc, R. y Coulon, M. (2008). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII.* Vols. 1 y 2. Madrid: Fundación Universitaria española.
- ARTELOPE. *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega* (2012), Joan Oleza (dir.) Universitat de València. Disponible en: <http://ARTELOPE.uv.es/>.
- Artigas, M. y Sánchez, E. (1957). *Catálogos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Manuscritos, I.* Santander: Taller de Artes Gráficas.
- Calvo Revilla, L. (1920). *Actores célebres del teatro del Príncipe o Español.* Madrid: Imp. Municipal.
- CATCOM. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700).* (2017). Teresa Ferrer Valls. (Coord.) Valencia: Universitat de València. Disponible en: catcom.uv.es.
- Cerezo Rubio, U. y González Cañal, R. (2009). *Catálogo de Teatro de la Biblioteca Histórica de Madrid.* Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas.
- Cervantes, M. (2013). *La entretenida*, John O'Neill (Ed.). Londres: King's College. Disponible en: <http://entretenida.outofthewings.org/aboutproject/index.html>.
- CLEMIT. *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales.* (2006). Héctor Urzáiz Tortajada. (Coord.) Valladolid: Universidad de Valladolid. Disponible en: <http://buscador.clemit.es/>.
- Corradini, F. (1770). *La boba discreta* [Copia partituras]. Madrid. Disponible en: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=142032>.
- Diario de los Literatos de España, IV.* (1738). Madrid: Imprenta Real. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/diario-de-los-literatos-de-espana-en-que-se-reducen-a-compendio-los-escritos-de-los-autores-espanoles-y-se-hace-juicio-de-sus-obras-desde-el-ano-1737-tomo-iv--0/>.

- Diario de los Literatos de España*, V. (1739). Madrid: Imprenta Real. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/diario-de-los-literatos-de-espana-en-que-se-reducen-a-compendio-los-escritos-de-los-autores-espanoles-y-se-hace-juicio-de-sus-obras-tomo-v--0/>.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. (2008). [CD-Rom]. Teresa Ferrer Valls. (Coord.) Kassel: Reichenberger.
- Digital Música Poética*. Lola Josa (coord.). Universitat de València. Disponible en: <http://digitalmp.uv.es/consulta/>.
- Fajardo, J. I. (1717). *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716* [Manuscrito]. Madrid. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012920&page=1>.
- Fernández de Córdova, F. (1886). *Mis memorias íntimas*. Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra. Disponible en: <https://bibliotecafloridablanca.um.es/bibliotecafloridablanca/handle/11169/7293>.
- Fernández Serrano, B. (1903). *Anales del Teatro Cervantes de Málaga*. Málaga: Tipografía de S. Parejo y Navas. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.malaga.es/es/consulta/registro.cmd?id=14210>.
- Gaceta de Madrid*. (1735-1738). Madrid: por Juan de Ariztia; Imprenta de la Gazeta. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>.
- García Lorca, F. (1996). *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.). Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (1997). *Obras Completas. III. Prosa*. Miguel García-Posada (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Martín, L. (1860). *Manual de teatros y espectáculos públicos, con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos* [...]. Madrid: Imp. de Cristóbal González. Disponible en: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=278.
- Ghisalberti, M. (1938). *La dama boba: commedia lirica in tre atti*. Milán: G. Ricordi & C.
- Ghisalberti, M. (1939). *Das dumme Mädchen: lyrische Komödie in 3 Aufzügen*. F. Rauz y E. Wolf-Ferrari (trads.). Milán: G. Ricordi & C.

- González Palencia, A. (1921). Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3, 17-26. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pleito-entre-lope-de-vega-y-un-editor-de-sus-comedias/>.
- Hartzenbusch, J. E. (06-1839). Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís. *Revista de Madrid. I*. Madrid: Oficina de don Tomás Jordán. 488-507.
- Hartzenbusch, J. E. (1853). *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch. I*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Herrera, P. (1617). *Descripción de la capilla de N^a. S^a del Sagrario [...]*. Madrid: por Luís Sánchez. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012591>.
- Índice de Comedias, [...] que se hallan en la Lonja de Comedias de Juan Romualdo Rodríguez*. (1782). Madrid. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000230923>.
- Lalama, V. (1867). *Índice general por orden alfabético, de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la junta de censura y censores de oficio, para todos los teatros del Reino y de de Ultramar*. Pinto: imprenta de G. Alhambra. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=18867>.
- Luzán, I. (1737). *La Poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Zaragoza: por Francisco Revilla. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-general-y-de-sus-principales-especies--0/>.
- Macián Fuster, A. y Hernández Tornero, C. (2021). *Tabla de análisis de datos sobre la colección de manuscritos de teatro del Siglo de Oro pertenecientes a la Biblioteca Nacional [Dataset]*. Disponible en: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5773186>.
- Marqués de Premio Real. (1886). *El teatro español contemporáneo*. Madrid: Librería de Fernando Fe; Málaga: Tip. de Ramon Giral. Disponible en: http://bibliotecavirtual.malaga.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000724.
- MANOS. (2014). Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy (dirs.). Disponible en: <https://www.manos.net/>.
- Manos Teatrales*. (2008). Margaret R. Greer (dir.). Duke University. Disponible en: <https://tts-fm-research-web.trinity.duke.edu/manos/dblogin.html>.

- Mellado, F. P. (1846). *Diccionario Universal de Historia y de Geografía. Tomo II*. Madrid: Establecimiento tipográfico de D. Francisco de Paula Mellado. Disponible en: <https://play.google.com/store/books/details?id=wjUfAQAAIAAJ&rdid=book-wjUfAQAAIAAJ&rdot=1>
- Menéndez Pelayo, M. (1884). Dictamen sobre la adquisición de la Biblioteca del Duque de Osuna. Madrid, 1884, 267-268. En línea: <http://www.larramendi.es/menendez-pelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=101441&posicion=1>.
- Ministerio de Fomento. (1857). *Ley de instrucción pública*. Madrid: Gaceta de Madrid. Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1857/1710/A00001-00003.pdf>.
- Ministerio de la Gobernación. (1949). *Real Decreto orgánico de los teatros del Reino y reglamento del Teatro Español*. Madrid: en la Imprenta Nacional. Disponible en: https://books.google.es/books?id=uNIKqHJBYr0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Morales, M. L. [1923?]. *Historias de Lope de Vega*. Barcelona: Araluce.
- Novísima recopilación de las leyes de España*. (1993). [1ª edición: 1805] Madrid: BOE. Disponible en: https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-1993-63&tipo=L&modo=2.
- Olavarría y Ferrari, E. (1895). *Reseña de teatro histórico. II*. México: Imp. La Europea. Disponible en: <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/14541?show=full>.
- Orellana, F. J. (1866). *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero, antiguo y moderno [...]. I*. Barcelona: Salvador Manero. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000089190>.
- Palau y Dulcet, A. (1973). *Manual del librero hispano-americano, XXV*. Barcelona: Librería Anticuaria de A. Palau.
- Pellicer, C. (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España [...]*. Madrid: En la imprenta de la administración del Real arbitrio de beneficencia. Disponible en: <https://archive.org/details/tratadohistoric00pellgoog>.
- Peña, D. (1903). *Próspera*. Buenos Aires: A. Grau.
- Pérez de Montalbán, J. (1636). *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega y Carpio*. Madrid: Imprenta del Reyno. Disponible en: <https://rui-dera.uclm.es/xmlui/handle/10578/690>.

- Prieto y Valdés, C. (1898). *Almanaque Sud-americano*. Buenos Aires: El siglo ilustrado; Montevideo: Andrés Rius. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004100198>
- Remírez de Arellano, L. (1635). *Avisos para la muerte*. Madrid: Imprenta del Reyno. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000078427>.
- Rocamora, J. M. (1882). *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado*. Madrid: Imprenta de Fortanet. Disponible en: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/pdfs/P_00064462_00064462000001_V00.pdf.
- Rochel, C. (1900). *Les chefs-d'œuvre du Théâtre Espagnol ancien et moderne. I*. París: Garnier Frères. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5470968k.texteImage>.
- Rogier van der Weyden (1438 *ad quem*). *La Magdalena leyendo*. [Pintura]. Londres: National Gallery. Disponible en: www.nationalgallery.org.uk/paintings/rogier-van-der-weyden-the-magdalen-reading.
- Rojas Zorrilla, F. (1640). *Primera parte de las comedias de don Francisco Rojas Zorrilla*. Madrid: por María de Quiñones. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012745>.
- Santiago Palomares, F. J. (1776). *Arte nueva de escribir [...]*. En Madrid: en la Imprenta de D. Antonio de Sancha.
- Schevill, R. (1918). *The dramatic art of Lope de Vega, together with La dama boba*. Berkeley: University of California Press. Disponible en: <https://archive.org/details/dramaticartoflop00scherich/mode/2up>.
- Sepúlveda, R. (1888). *El corral de la Pacheca (Apuntes para la historia del teatro español)*. Madrid: Librería de Fernando Fé. Disponible en: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10127567.
- Suárez de Figueroa, C. (1615). *Plaza de universal de todas ciencias y artes*. Madrid: Luis Sánchez.
- TESO. *Teatro español del Siglo de Oro*. (1997). Carmen Simón Palmer (Dir.) [CD-Rom y en línea]. Chadwyck-Healey España. Disponible en: <http://teso.chadwyck.co.uk/>.
- Tomillo, A. y Pérez Pastor, C. (1901). *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet. Disponible en: <https://archive.org/details/procesodelopedev00pr/page/282/mode/2up>.

- Vega Carpio, L. F. (ca. 1613). [*Memorial*]. Disponible en: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100049673642.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-698%2C1452%2C3534%2C1884.
- (1613). *La dama boba*. [Manuscrito]. Madrid. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000051826>.
- (s. XVII). *La dama boba*. [Copia manuscrita]. Madrid. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000050958>.
- (1614). *Doze comedias de Lope de Vega: [...] quarta parte*. Madrid: por Miguel Serano de Vargas. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000134475>.
- (1617). *Doze comedias de Lope de Vega: [...] nouena parte*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014188>.
- (1618). *Doze comedias de Lope de Vega: [...] nouena parte*. Barcelona: por sebastián de Cormellas y a su costa. Disponible en: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100032848584.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=4&xywh=-326%2C-47%2C4206%2C2507.
- (1620). *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014430>.
- (1623). *Decima septima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por Fernando Correa de Montenegro. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000187870>.
- (1623). *Decima octaua parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por Iuan Gonçalez. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012554>.
- (XVII-XVIII). *La dama boba*. [Impreso]. [s. l.]. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000055229>
- (1737). *La boba discreta*. [Impreso]. Madrid. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055222&page=1>
- (1737). *La boba discreta*. [Impreso]. Zaragoza: en la imprenta. Disponible en: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=31129>
- (1887). *La dama boba o buen maestro es amor*. Barcelona: Salvador Manero Bayarri.
- (1888). *La dama boba*. Sevilla: Gironés y Orduña.

- (1898). *Buen maestro es amor ó La niña boba: comédie en troix actes et en vers*. Madrid: Est. Tipográfico de Ricardo Fé. Disponible en: https://bibliotecavirtual-madrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=25680.
- (2003). *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Juan Manuel Rozas (ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>.
- (2014). *Mujeres y criados*, Alejandro García Reidy (Ed.), Ramón Valdés y Sònia Boadas (coords.). Barcelona: PROLOPE. Disponible en: http://PROLOPE.uab.cat/archivo/bibliografia/mujeres_y_criados_edicion_en_linea_2014.html
- (2015). *La dama boba: edición crítica y archivo digital*. Marco Presotto (dir.). Barcelona: PROLOPE. Bolonia: Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, CRR-MM. Disponible en: <http://damaboba.unibo.it/>.
- Villanueva y Solís, D. (1857-1858). *Cartas a Luis María Ramírez de las Casas Deza* [Manuscrito]. Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearchivo/detalle/bdh0000202348>.
- Wolf-Ferrari, E. (1938). *La Dama boba. (La ragazza sciocca.) Commedia lirica in tre atti di Mario Ghisalberti (dalla commedia di Lope de Vega). Riduzione dell'autore per canto e pianoforte* [Partitura]. Milán: G. Ricordi & C.
- Wolf-Ferrari, E. (1940). *La dama boba: Sinfonia, trascrizione di Alfredo Ceccherini*. Milán: G. Ricordi & C.
- Zayas, M. (2015). *La traición en la amistad*, Teresa Ferrer (Dir.). Valencia: Grupo Te@doc. Disponible en: http://dicat.uv.es/te@doc/edicion/TraicionenAmistad_Zayas.html.

Bibliografía

- Adams, N. B. (1936). Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850. *Hispanic Review*, IV, 342-357.
- Adema, J. y Hall, G. (2016). Posthumanities: The Dark Side of «The Dark Side of the Digital». *JEP. Disrupting the Humanities: Towards Posthumanities*, 19(2). Disponible en: <https://quod.lib.umich.edu/j/jep/3336451.0019.201?view=text;rgn=main>.
- Afuera Heredero, A. (2019). *La Sociedad Unión y Radio: empresa, emisora y programación, (1925-1939)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/57936/1/T41477.pdf>.
- Agenjo Bullón, X. (2004). De las bibliotecas virtuales a las ontologías y webs semánticas. En *II Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas*. Madrid: Ministerio de Cultura. 354-364. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10421/788>.
- Agenjo Bullón, X. y Hernández Carrascal, F. (2017). El estado de los datos vinculados en bibliotecas en 2015. *Anuario ThinkEPI*, 11. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/ThinkEPI/article/view/thinkepi.2017.60>.
- Agraz-Ortiz, A. (2016), Carpintería teatral en «La dama boba» lorquiana: Lope a ritmo de Molière. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 22, 1-27. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/305320>.
- Aguilera Sastre, J. y Lizarraga Vizcarra, I. (2019). *Federico García Lorca y el Teatro Clásico. La versión escénica de La dama boba*. (1ª ed. 2001). Logroño: Universidad de La Rioja. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/libro/234258.pdf>.
- Aguilera Sastre, J. y Lizarraga Vizcarra, I. (2020). La versión de *La dama boba* de Federico García Lorca. En J. Espejo Surós y C. Mata Induráin (eds.), *Preludio a La dama boba de Lope de Vega (historia y crítica)* (237-255). Pamplona: Universidad de Navarra. Disponible en: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/58637/1/BIADIG54_12_AguilerayLizarraga.pdf.
- Alonso Cortés, N. (1945). *El teatro en Valladolid: Siglo XIX*. Valladolid: Imprenta Castellana.
- Aibar Puentes, E. (2018). La transformación neoliberal de la ciencia: El caso de las Humanidades Digitales. *ArtefaCToS. Revista de la ciencia y la tecnología*, 7(1), 13-28.

- Allés Torrent, S. (2015). Edición digital y algunas tecnologías aliadas. *Ínsula*, 822, 18–21.
- (2017). «Tiempos hay de acometer y tiempos de retirar»: literatura áurea y edición digital. *Studia Aurea*, 11, 13-30. Disponible en: <http://studiaaurea.com/articulo/view/v11-alles>.
- (2018). *La cultura de los datos o cómo traducir las ideas a datos* [Conferencia]. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales, Rosario.
- (2019). Sobre la complejidad de los datos en Humanidades, o cómo traducir las ideas o datos. *Revista de Humanidades Digitales*, 4, 1-28. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/RHD/article/view/24679>.
- (2021). *Potencialidades del archivo digital: edición y herramientas útiles para los textos del Siglo de Oro* [Comunicación en congreso]. XXXI Congresso Associazione Ispanisti Italiani, Bari. Disponible en: https://susannalles.com/events/aispi_2021/.
- Alonso Cortés, N. (1945). *El teatro en Valladolid: Siglo XIX*. Valladolid: Imprenta Castellana. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=3590>.
- Alvarado, R. (2011). The Digital Humanities Situation. *The Transducer* [Blog]. Disponible en: <http://transducer.ontoligent.com/?p=717>.
- Álvarez Barrientos, J. (1995). Revisando el teatro clásico español: La refundición de comedias en el siglo XIX [Versión digital]. En A. S. Pérez-Bustamante *et al.* (eds.), «El siglo XIX... y la burguesía también se divierte». *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias* (27-39). El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/107936>.
- Álvarez Barrientos, J. (1996). El ambiente teatral madrileño en la literatura costumbrista: sobre público, locales, representaciones caseras y actores. *Salina: revista de la Facultat de Lletres de Tarragona*, 10, 135-147. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/partes/582468/salina--revista-de-la-facultat-de-lletres-de-tarragona>.
- Álvarez Hortigosa, F. (2009). *Historia del teatro en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Universidad

- a Distancia. Disponible en: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TesisHistoria%20delTeatroenJerez.pdf>.
- Álvarez Álvarez, M. (2016). «Abc» en el tricentenario de Lope de Vega; una utilización del Fénix y su obra con fines ideológicos. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 22. 28-56. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/anuariolope-devega/article/view/305349>.
- Amigo Vázquez, L. (2011). *De la calle al patio de comedias. El teatro en el Valladolid de los siglos XVII y XVIII*. Valladolid-Olmedo: Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo.
- Anderson, D. (2007). Was the Manchester Baby conceived at Bletchley Park?. En J. Delve y J. Paris (eds.), *Turing'04: Proceedings of the 2004 international conference on Alan Mathison Turing: a celebration of his life and achievements* (1-46). Londres: British Computer Society.
- Andioc, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia; Fundación Juan March. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-sociedad-en-el-madrid-del-siglo-xviii/>.
- Anónimo. (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. Norman D. Shergold y John E. Varey (Eds.) Londres: Tamesis Books.
- Antonucci, F. (2013). Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope. *TeaPal. Teatro de Palabras*, 7, 141-158.
- Arata, S. (1996). Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega). *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2, 7-23. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-coleccionismo-teatral-a-finales-del-siglo-xvi-el-conde-de-gondomar-y-lope-de-vega-0/>.
- Arellano, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Arnaud-Duc, N. (2000). Las contradicciones del derecho. En G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres*, 4 (109-148). Madrid: Taurus.
- Baldissera, A. (2019). Tradurre in suoni il teatro dei Secoli d'Oro: la «Dama boba» di Ermanno Wolf-Ferrari e Mario Ghisalberti. *Il confronto letterario*, 72, 249-272.
- Barceló, M. (2008). *Una historia de la informática*. Barcelona: UOC.
- Barón, J. (2007). *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

- Bergmann, E. (1981). «La dama boba»: temática folklórica y neoplatónica. En M. Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (409-414). Madrid: EDI-6.
- Berners-Lee, T. (2010). Long live the Web: A call for continued open standards and neutrality. *Scientific American Magazine, December*, 80-85.
- Berry, D. M. (2011). Digital Humanities: First, Second and Third Wave. *STUNLAW* [Blog]. Disponible en: <http://stunlaw.blogspot.com/2011/01/digital-humanities-first-second-and.html>.
- Blacket, P. (1942, 13 de mayo). Carta dirigida a John Godfrey. Newman Digital Archive. Disponible en: <http://www.cdpa.co.uk/Newman/MHAN/view-item.php?Box=3&Folder=1&Item=1&Page=1>.
- Blecua, A. (2004). El concepto de siglo de oro. En L. Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura* (115-160). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Blecua, A. y Serés, G. (dirs.) (2008). *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias. Criterios de edición*. Bellaterra: PROLOPE, UAB.
- Bluche, T. (2015). *Deep Neural Networks for Large Vocabulary Handwritten Text Recognition* [Tesis doctoral]. Université Paris Sud - Paris XI.
- Bluche, T.; Hamel, S.; Kermorvant, C.; Puigcerver, J.; Stutzmann, D.; Toselli, A. y Vidal, E. (2017). Preparatory KWS Experiments for Large-Scale Indexing of a Vast Medieval Manuscript Collection in the HIMANIS Project. *14th IAPR International Conference on Document Analysis and Recognition*. Disponible en: <https://www.tekalia.com/wp-content/uploads/2018/01/3586a312.pdf>.
- Boadas, S. (2018). Lope ante la puesta en escena: las acotaciones en las comedias autógrafas. En L. Giuliani y V. Pineda (eds.) «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII). *Biblioteca di Rassegna Iberistica*, 10, 91-116.
- Bouza, F. (2001). *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- Brasó Rius, J. (2017). Historia y pedagogía de la Escuela del Mar (1922-1938). Estudio icónico-hermenéutico. *Historia Social y de la Educación*. 6(3), 226-260. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6153491>.
- Briggs, A. y Burke, P. (2002), *De Gutenberg a internet*, Marco Aurelio Galmarini (trad.). Madrid: Taurus.

- Buezo, C. (1996). El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII. *Studia Aurea: actas del II Congreso de la AISO*, 2, 97-108. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_012.pdf.
- Burke P. (2004). *What is cultural history?*. Cambridge: Polity Press.
- Busa, R. (1980). The Annals of Humanities Computing: The Index Thomisticum. *Computers and the Humanities*, 14, 83-90. Disponible en: <http://www.alice.id.tue.nl/references/busa-1980.pdf>.
- Bush, V. (1945). As Way May Think. *The Atlantic Monthly*, 176(1)b 101-108. Disponible en: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-maythink/303881/>.
- Cacho, M. T. (2009). *Manuscritos hispánicos de las bibliotecas de Parma y Bolonia*. Kassel: Reichenberger.
- Camões, J. y Sousa, J. P. (2018). El proyecto IDT (Ideas del teatro) sobre paratextos teatrales europeos (Francia, Italia, España, siglos XVI y XVII). *Cuadernos AISPI*, 11, 15-30. Disponible en: <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1425>.
- Caldera, E. (1983). Calderón desfigurado (sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica). *Anales de Literatura Española*, 2, 57-82. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7380/1/ALE_02_03.pdf.
- Caldera, E. (1999). Siglo XIX. En A. Amorós y J. M. Díez Borque (Coords.), *Historia de los espectáculos en España* (87-103). Madrid: Castalia.
- Cano-Ballesta, J. (1981). Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición popular En M. Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (777-784). Madrid: EDI-6.
- Carmona Lázaro, A. (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras fílmicas* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Casares, E. (1999). Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista.... En A. Amorós y J. M. Díez Borque (Coords.), *Historia de los espectáculos en España* (147-174). Madrid: Castalia.
- Cáseda Teresa, J. F. (2019). En tiempos de Lope de Vega: El memorió Luis Ramírez de Arellano. *Studia Aurea*, 13, 297-317. Disponible en: <https://studiaaurea.com/articulo/view/v13-caseda>.

- Causser, T. y Wallace, V. (2012). Building a volunteer community: results and findings from Transcribe Bentham. *Digital Humanities Quarterly*, 6(2). Disponible en: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/6/2/000125/000125.html>
- Cayuela, A. y Couderc, C. (2018). El proyecto IDT (Ideas del teatro) sobre paratextos teatrales europeos (Francia, Italia, España, siglos XVI y XVII). *Cuadernos AISPI*, 11, 63-76. Disponible en: <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1428>.
- Cervelló Español, C. (2008). *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: [https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELLO_\(BARCELONA\).pdf](https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELLO_(BARCELONA).pdf).
- Chartier, R. (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- Chartier, R. (1994). *El orden de los libros: Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Viviana Ackerman (trad.). Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (1997). Lecturas y lectores «populares» desde el Renacimiento hasta la época clásica. En G. Cavallo y R. Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental* (413-434). Madrid: Taurus.
- Chartier, R. (1999). Escribir y leer la comedia en el siglo de Cervantes. En A. Castillo (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes* (243-255). Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2000). *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Claudia Ferrari (trad.) (1ª ed. 1992). Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2006). ¿Qué es un libro?. En *Idem, ¿Qué es un texto?* (7-36). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Chartier, R. (2007). ¿Existe una nueva historia cultural?. En S. Gayol y M. Madero (eds.), *Formas de historia cultural* (29-43). Buenos Aires: Prometeo Libros; Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento.
- Ciula, A. (2017). Digital palaeography: What is digital about it?. *Digital Scholarship in the Humanities*, 32(2), 89-105. Disponible en: https://academic.oup.com/dsh/article/32/suppl_2/ii89/4259068?login=true.
- Cienfuegos Antello, G. (2016a). «De tus mudanzas me admiro»: *La dama boba* de Lope desde el siglo XIX. En G. Serés y G. Vega (eds.), *Menéndez Pelayo y Lope de*

- Vega (231-258). Santander: Universidad de Cantabria; Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Cienfuegos Antello, G. (2016b). La educación literaria y el teatro del Siglo de Oro en primaria: el proyecto Comedia-VA. *Multiárea. Revista didáctica*, 8, 147-170.
- Connor, C. (2000). Hacia una teoría sociocultural del espectador aurisecular. En B. Mujica y A. K. Stoll (eds.), *El texto puesto en escena* (3-13). Londres: Tamesis.
- Consortio de Museos de la Comunitat Valenciana (Ed.) (2007). *Antonio García, fotògraf*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Copeland, B. J. (2004). Colossus: Its Origins and Originators. *IEEE Annals of the History of Computing*, 26(4), 38-45. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/3330976_Colossus_Its_origins_and_originators.
- Corbin, A. (1991). Entre bastidores. En P. Ariès y G. Duby (eds.) *Historia de la vida privada*, 8, 115-312. Madrid: Taurus.
- Cortés Hernández, S. (2008a). *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro*. Disponible en: <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/estudio.php>.
- Cortés Hernández, S. (2008b). *Relaciones entre la literatura de cordel y el teatro español en el siglo XVIII* [Tesis doctoral]. Universidad de Alcalá.
- Cotarelo y Mori, E. (2010), *La bibliografía de Moreto* [edición digital: 1ª ed. 1927]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd2f5>
- Crespo Tobarra, C. (Coord.) (1991), *Catálogo de manuscritos de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española.
- Crivellari, D. (2008). La recepción del teatro clásico español en Italia. *Cuadernos de teatro clásico*, 24(1) 191-249.
- Crivellari, D. (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- Cuéllar González, Á. y Vega García-Luengos, G. (dirs.) (2017). *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. Disponible en: <http://etso.es/>.
- Cutilla Sánchez, V. (2015). El teatro y la pedagogía en la historia de la educación. *Tonos Digital*, 28, 1-31.
- Dahlström, M. (2000). Digital Incunables: Versionality and Versability in Digital Scholarly Editions. En P. Linde, J. Smith y E. Emelianova (eds.), *Electronic publishing in the Third millennium* (224-234). Washington: ICCO. 224-234.

- Davis, C. (2001). Las investigaciones modernas sobre la historia del hecho teatral y la serie de las fuentes para la historia del teatro en España. *El Hispanismo anglonorteamericano. Aportaciones, problemas y perspectivas sobre historia, arte y literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, 2, 1315-1324.
- Davis, C. (2002). *Los aposentos del Corral de la Cruz: 1581-1823. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books.
- Davis, C. (2011). *La actividad teatral en Toledo, 1612-1630*. Londres: Tamesis Books.
- Díaz, L. (1994). *La televisión en España. 1949-1998*. Madrid: Alianza Editorial.
- Díez, J. L. (2009). *Joaquín Sorolla*. Madrid: Museo del Prado.
- Díez Borque, J. M. (Ed.) (1986). *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Hispanoamérica*. Barcelona: Serbal.
- Díez Borque, J. M. (Ed.) (1991). *Cuadernos de teatro clásico (Dedicado a: Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica)*, 6.
- Díez Borque, J. M. (1992). Lope de Vega y los gustos del «vulgo». *Teatro: revista de estudios teatrales*, 1, 7-32.
- Díez Borque, J. M. (2014). Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español. *Cuadernos de teatro clásico*, 29, 47-56.
- Dixon, V. (1996). La intervención de Lope en la publicación de sus comedias, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2, 45-63. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-intervencion-de-lope-en-la-publicacion-de-sus-comedias-0/>.
- Dixon, V. (1997). Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 3, 51-66. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-textos-tempranos-de-la-dama-boba-de-lope-0/html/021ca12a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html.
- Dempster, A.P.; Laird, N.M.; Rubin, D.B. (1977). Maximum likelihood from incomplete data via the EM algorithm (with discussion». *Journal of the Royal Statistical Society, B*, 39(1), 1-38.
- De Salvo, M. (2000). Sobre el reparto de *La dama boba* de Lope de Vega. *Voz y Letra*, 9(1), 69-91.
- De Salvo, M. (2003). Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión. *Homenaje a Luis Quirante, Cuadernos de Filología. Anejo L, I*, 141-156.

- Domínguez Matito, F. (1998). El teatro en La Rioja: 1580-1808: los patios de comedias de Logroño y Calahorra: estudio y documentos. *Biblioteca de investigación*, 23. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/244764.pdf>
- Domínguez Matito, F. (2001). La investigación sobre el teatro español del siglo XVII. Apuntes para un estado de la cuestión. En C. Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (437-456). Madrid: Iberoamericana-Vervuert. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_044.pdf.
- Duffey, F. M. (1942). Juan de Grimaldi and the Madrid Stage (1823-1837). *Hispanic Review*, 10(2), 147-156.
- Eisenstein, E. L. (1980). *The printing press as an agent of change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eisenstein, E. L. (1983). *The printing revolution in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Escobar, J. (1990). El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 155-170. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-del-siglo-de-oro-en-la-controversia-ideologica-entre-espaoles-castizos-y-crticos-larra-frente-a-durn-0/>.
- Escolar, H. (1990). *Historia de las bibliotecas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Escolar, H. (1993). *Historia Universal del libro*. Madrid (etc.): Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide.
- Espejo Surós, J. y Mata Induráin, C. (eds.) (2020). *Preludio a la dama boba*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Fernández, E. (2012). *La dama boba* y las versiones de los clásicos para el público infantil en la escena actual. *Anagnórisis*, 5, 114-132. Disponible en: <http://anagnorisis.es/pdfs/num5.pdf>.
- Fernández Serrano, B. (1903). *Anales del Teatro Cervantes de Málaga*. Málaga: Tipografía de S. Parejo y Navas. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.malaga.es/es/consulta/registro.cmd?id=14210>.
- Ferrer Valls, T. (1986). Producción municipal, fiestas y *comedia de santos*: la canonización de San Luís Bertrán en Valencia (1608). En J. L. Canet Vallés (coord.) y J. Oleza Simó (dir.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia* (156-186). Londres:

- Tamesis Books. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/produccion-municipal-fiestas-y-comedia-de-santos-la-canonizacion-de-san-luis-bertran-en-valencia-1608/>.
- Ferrer Valls, T. (1997-98). Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español, *Diablotexto*, 4-5, 115-141.
- Ferrer Valls, T. (2002). La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro. En F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas* (139-160). Logroño: Universidad de La Rioja. Disponible en: <https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/la%20rioja.pdf>.
- Ferrer Valls, T. (2009). La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora. En F. B. Pedraza, R. González Cañal y A. García González (eds.), *Damas en el tablado* (83-100). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en: https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/La_mujer_sobre_el_tablado.pdf.
- Ferrer Valls, T. (2015). Carmen Sanz Ayán, Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro [reseña]. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 216-222. Disponible en: <https://revistes.uab.cat/anuariolope-devega/article/view/v21-ferrer-valls>.
- Ferrer Valls, T. (2018). Hacia un sistema integrado de bases de datos sobre teatro clásico español y práctica escénica: el proyecto coordinado ASODAT. *Cuadernos AISPI*, 11, 115-130. Disponible en: <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1431>.
- Fiel, S.; Grüning, T.; Gatos, B.; Dien, M.; Kleber, F. (2017). cBAD: ICDAR 2017 competition on baseline detection. *Proceedings of the International Conference on Document Analysis and Recognition*.
- Fiormonte, D. (2014). Digital Humanities from a global perspective. *Laboratorio dell'ISPF*, XI. Disponible en: http://www.ispf-lab.cnr.it/2014_203.pdf.
- Fiormonte, D.; Numerico, T. y Tomasi, F. (2015). *The Digital Humanist: A Critical Inquiry* (Desmond Schmidt, Christopher Ferguson trads.). Nueva York: Punctum Books. Diponible en: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1bd4hbj>.
- Fischer, A.; Keller, A.; Frinken, V; Bunke, H. (2010). Lexicon-free handwritten word spotting using character HMMs. *Pattern Recognition Letters*, 33(7), 934-942.
- Flechniakoska, J. L. (1954). Les fêtes du Corpus á Ségovie (1594-1636). Documents inédits. *Bulletin Hispanique*. LVI(2-3), 14-37, 225-248.
- Flórez Asensio, M. A. (2015). *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el*

- siglo XVII*. Kassel: Reichenberger.
- Florit Durán, F. (2000). La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 6, 107-124.
- Flowers, T. H. (1983). The Design of Colossus. *IEEE Annals of the History of Computing*, 5(3), 239-252. Disponible en: <https://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?arnumber=4640709>.
- Franco Rubio, G. A. (2007). La contribución literaria de Moratín y otros hombres de letras al modelo de mujer doméstica. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, VI 221-254.
- Frinken, V; Fischer, A; Manmatha, R; Bunke, H. (2012). A Novel Word Spotting Method Based on Recurrent Neural Networks. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, 34(2), 211-224.
- Freeth, T.; Jones, A.; Steele, J. M. y Bitsakis, Y. (2008). Calendars with Olympiad display and eclipse prediction on the Antikythera Mechanism. *Nature*, 454. 614-617.
- Freire, A. M. (1996). Literatura y sociedad: Los teatros en casas particulares en el siglo XIX. En *Revolución y Restauración en Madrid (1868-1902). Ciclo de Conferencias celebrada en el Aula de Cultura (5-31)*. Madrid: Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-sociedad-los-teatros-en-casas-particulares-en-el-siglo-xix--0/>.
- Freire, A. M. (2008). El Liceo Piquer: un ámbito para la convivencia de las artes en la segunda mitad del siglo XIX. En J. Botrel *et ali.* (eds.), *IV coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: La literatura española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)* (129-140). Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-liceo-piquer-un-ambito-para-la-convivencia-de-las-artes-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-996502/>.
- Froldi, R. (1968). *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca: Anaya. (1ª ed. en italiano. Pisa, 1962). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x288>.
- Gadea, A. y De Salvo, M. (1998). Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos. *Diablotexto*, 4-5, 143-175.

- Galina, I. (2011). ¿Qué son las Humanidades Digitales?. *Revista Digital Universitaria*, 12(7). Disponible en Internet: <http://www.revista.unam.mx/vol.12/num7/art68/index.html>.
- Galina, I. (2012). El dónde y cómo de las Humanidades Digitales. *Red de Humanidades Digitales* [Blog]. Disponible en: <http://Humanidadesdigitales.net/blog/2012/02/07/272/>.
- Ganelin, C. (1994). *Rewiting Theatre: The Comedia and the Nineteenth-Century Re-fundición*. Londres, Toronto: Associated University Presses.
- García de Enterría, M. C. (1971). Un memorial «casi» desconocido de Lope de Vega. *Boletín de la Real Academia Española*, LI, 139-160. Disponible en: http://web.frl.es/BRAE_DB.html.
- (1999). ¿Lecturas populares en tiempos de Cervantes?. En A. Castillo (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes* (345-362). Barcelona: Gedisa. 345-362.
- García García, B. J. (1999). Historia del teatro y los teatros en la España Moderna. Investigación y bibliografía. *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, 163-222. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO9999220163A/23113>.
- García Gómez, A. M. (1990). *La Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental*. Londres: Tamesis Books.
- García Peña, M. (2015). Acción Española y el tricentenario de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 29-45. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/v21-garcia-pena/374882>.
- García-Reidy, A. (2012). Spanish Comedias as Commodities: Possession, Circulation, and Institutional Regulation. *Hispanic Review*, 80(2), 199-219.
- (2015). ¿Competencia o colaboración? Memoriones, copistas y actores en un manuscrito de «El príncipe perfecto (primera parte)». En G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde (coords.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013* (381-389). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- García Reidy, A., Pontón, G. y Valdés, R. (2013). El teatro de Lope de Vega en el nuevo siglo. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 803, 9-12.
- García Reidy, A., Valdés Gázquez, R. y Vega García-Luengos, G. (2021). Una nueva edición (¿«princeps»?) de «El castigo sin venganza». *Anuario Lope de Vega*.

Texto, literatura, cultura, 27, 270-29. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/380334>.

- García Ruiz, V. (1997). Cipriano Rivas Cherif, el teatro experimental y los clásicos del Siglo de Oro. *Nacimiento*, una función navideña en 1932. *Unum et Diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González* (273-291). Pamplona: Universidad de Navarra.
- García Santo-Tomás, E. (2000). *La creación del «Fénix»*. Madrid: Gredos
- Gibbs, F. (2011). Digital Humanities Definitions by Type. En M. Terras, J. Nyhan y E. Vanhoutte (eds.), *Defining Digital Humanities: A reader* (289-297). Oxford: Routledge.
- Gies, D. T. (1990). Notas sobre Grimaldi y el «furor de refundir» en Madrid (1820-1833). *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 111-124.
- (1991). Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834). *Bulletin of Hispanic Studies*, 68(1), 197-210.
- (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Juan Manuel Seco (trad.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gil, A. (2015). The User, the Learner and the Machines We Make. *Minimal Computing: a working group of GO::DH* [Blog]. Disponible en: <https://go-dh.github.io/min-comp/thoughts/2015/05/21/user-vs-learner/>.
- Giorgio, M. (2000). El modelo católico. En G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, 4 (206-240). Madrid: Taurus.
- Gimeno Blay, F.M. (1995). Aprender a escribir en la Península Ibérica: de la Edad Media al Renacimiento. En A. Petrucci y F. M. Gimeno Blay (eds.), *Escribir y leer en Occidente* (125-144). València: Universitat de València.
- Gimeno Blay, F.M. (1997). Aprender a escribir en el Antiguo Régimen. En A. Escolano Benito (dir.), *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República* (291-314). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Gómez García, S. y Cabeza, J. (2013). Oír la radio en España. Aproximación a las audiencias radiofónicas durante el primer franquismo (1939-1959). *Historia Crítica*, 50, 104-131. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4351474.pdf>.

- Gómez Sánchez-Ferrer, G. (2013). El patrimonio teatral áureo, un problema bibliográfico: algunos apuntes sobre bibliografía material y Humanidades digitales. *TeaPal. Teatro de Palabras*, 7, 279-295. Disponible en: <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/15GomezGuillermo.pdf>.
- González-Sarasa, S. (2013). *Tipología editorial del impreso antiguo español*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://www.bne.es/web-docs/LaBNE/Publicaciones/tipologia-editorial-libro-impreso-antiguo-espanol.pdf>.
- González de Amezúa, A. (ed.) (1983). *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, (1935-43 edición original). I-IV. Madrid: Real Academia Española.
- González Palencia, A. (1921). Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3, 17-26. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pleito-entre-lope-de-vega-y-un-editor-de-sus-comedias/>.
- Graham, H. (2003). Mujeres y cambio social en la España de los años treinta. *Historia del presente*, 1(2), 9-24.
- Granja, A. (1992). Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II. En L. García Lorenzo y J. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*. Londres: Tamesis Books.
- Graves, A.; Liwicki, M.; Fernández, S.; Bertolami, R.; Bunke, H.; Schmidhuber, J. (2009). A novel connectionist system for unconstrained handwriting recognition. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, 31(5), 855-868.
- Greer, M. R. (2013). Manos Teatrales: La historia contada por manuscritos. *TeaPal. Teatro de Palabras*, 7, 517-531. Disponible en: <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/29GreerMargaret.pdf>.
- Grigely, J. (1995). *Textualterity: Art, Theory, and Textual Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Grusin, R. (2014). The Dark Side of Digital Humanities: Dispatches from Two Recent MLA Conventions. *Diferences*, 25(1), 80-92. Disponible en: https://www.academia.edu/11231775/Grusin--Dark_Side_of_Digital_Humanities_2014.
- Guerrand, R. H. (1991). Formas de habitación. En P. Ariès y G. Duby (eds.) *Historia de la vida privada*, 8 (27-113). Madrid: Taurus.
- Guillén Bermejo, M. C. (2012). Lope de Vega. «La dama boba». En J. M. Lucía Megías (dir.), *La Biblioteca Nacional de España: 300 años haciendo historia* (350-353).

- Madrid: Acción Cultural Española, Biblioteca Nacional de España. Disponible en: https://www.accioncultural.es/es/biblioteca_nacional_espa_a_300_a_os_haciendo_historia_ebook.
- Gutiérrez Sebastián, R. (2009). Retazos del teatro popular en el Santander decimonónico. *Siglo diecinueve*, 15, 81-102. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/retazos-del-teatro-popular-en-el-santander-decimononico/html/ae4ee432-6337-46e6-9797-f4a888914279_5.html.
- Hassner, T., Sablatnig, R., Stutzmann, D., y Tarte, S. (2014). Digital Palaeography: New Machines and Old Texts. *Dagstuhl Reports*, 4(7), 112-134.
- Hernández Araico, S. (2000). La popularidad de la «Dama boba» y su recepción americana en el siglo XX. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 25(1), 79-94.
- Hernández Tornero, C. (En prensa). Reflexiones y aplicaciones de la tecnología del reconocimiento de texto manuscrito en las Ciencias y técnicas Historiográficas: el caso de «La dama boba». *Estudios sobre patrimonio escrito*. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- Hernández Tornero, C.; Romero Gómez, V.; Sánchez Peiró, J. A.; Toselli Rossi, A. H. y Vidal Ruiz, E. (2018). Indexación y reconocimiento automático de texto manuscrito. *Cuadernos AISPI*, 11, 131-146. Disponible en: <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1432>.
- Hernando Morata, I. (2013). El blog Calderón en red. *TeaPal. Teatro de Palabras*, 7, 571-577. Disponible en: <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/32HernandoIsabel.pdf>.
- Holmes, R. (2015). *Will you concede me Poetical Science?* [Archivo de vídeo]. Conference: Ada Lovelace Symposium 2015- Celebrating 200 Years of a Computer Visionary, Oxford. Disponible en: <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=2867742&picked=formats&CFID=1005822296&CFTOKEN=60293445>.
- Huerta Calvo, J. (dir.) (2011). *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía*. Madrid: Acción Cultural Española.
- Hutchins, W. J. (1986). *Machine Translation: past, present, future*. Chichester: Ellis Horwood. Disponible parcialmente en: <http://www.hutchinsweb.me.uk/PPF-TOC.htm>.
- Jacob, A. (2020). Punching Holes in the International Busa Machine Narrative. *IDEAH*, 1(1). Disponible en: <https://doi.org/10.21428/f1f23564.d7d097c2>.

- Jacquot, J. (Ed.) (1956a). *Le lieu théâtral à la Renaissance*. París: CNRS.
- (Ed.) (1956b). *Les fêtes de la Renaissance. I*. París: CNRS.
- (Ed.) (1960). *Les fêtes de la Renaissance. II*. París: CNRS.
- Jauss, H. R. (2001). The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding. En J. L. Machor y P. Goldstein (eds.), *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies* (8-37). Nueva York y Londres: Routledge.
- (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu (trads.). Madrid: Gredos.
- Jelinek, F. (1998). *Statistical Methods for Speech Recognition*, Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Johnson, C. B. (1981). El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes. *Cuadernos de Filología. III, Literatura: análisis*, 9-44, 247-259.
- Julio, T. (2019). María Luz Morales y la colección «Las obras maestras al alcance de los niños» de la editorial Araluce ante la censura franquista. *Boletín de la Real Academia Española*, 99(320), 665-702. Disponible en: <http://revistas.rae.es/brae/article/view/316>
- Julio, T. (2021). María Luz Morales y su labor en la editorial Araluce. *Revista de Literatura*, 83(165). 167-191. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.01.008>.
- Kestemont, M.; Christlein, V. y Stutzmann, D. (2017). Artificial Paleography: Computational Approaches to Identifying Script Types in Medieval Manuscripts. *Speculum*, 92(S1), S86-S109. Disponible en: [https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01854939 document](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01854939/document).
- Kim, G.; Govindaraju, V. y Srihari, S.N. (1999). An architecture for handwritten text recognition systems. *International Journal on Document Analysis and Recognition*, 2(1), 37-44.
- Kirschenbaum, M. (2010). What is Digital Humanities and What's It Doing in English Departments?. *ADE Bulletin*, 150, 1-7. Disponible en: https://mkirschenbaum.files.wordpress.com/2011/01/kirschenbaum_ade150.pdf.
- Lama, M. A. (2008). Las *Comedias escogidas* de Lope de Vega por Juan E. Hartzenbusch. En L. Giuliani y V. Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)* (117-145). Venecia: Ca' Foscari. Disponible en: https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-305-2/978-88-6969-305-2-ch-05_5Kc1KQM.pdf.

- Lara Garrido, J. (2010). La perversión del canon: para una arqueología crítica de la Biblioteca de Autores Españoles. En Gaviño Rodríguez y F. Durán López (coords.), *Gramática, canon e historia literaria: estudios de Filología española entre 1750 y 1850*, V (467-514). Madrid: Visor Libros.
- Ledesma, J. (1929). *Breves apuntes biográficos sobre Julián Romea*. Murcia: [s.n]. Disponible en: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=442005>.
- López, F. (1988). De la comedia al entremés. Apuntes sobre la edición de obras teatrales en el siglo XVIII. En *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII* (238-254). Bolonia: Albano Terme Editore.
- Lobato, M. L. (2015). Nuevas máquinas para el investigador: Instrumentos digitales para el estudio del patrimonio teatral español del Siglo de Oro y su aplicación práctica a una fiesta teatral (Lerma, 1617), *Olivar*, 16(23), 1-36. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7064/pr.7064.pdf.
- López, F. (1996). La comedia suelta y compañía, «mercadería vendible» y teatro para leer. En J. M. Sala (coord.), *El Teatro español del siglo XVIII*, 2 (589-604). Lleida: Universitat de Lleida.
- López, F. (2003). Geografía de la edición. El comercio interior y exterior. En V. Infantes, F. López y J. F. Botrel (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914* (338-347). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- López Baltés, B. (2011). *Historia de la dirección de escena en España. Cayetano Luca de Tena, 1941-1991* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- López Cabrera, M. M. (1995). *El teatro en las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Mmarlopez/Documento.pdf>.
- López Hurtado, M. (2013). *La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del Ateneo de Madrid* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/23004/1/T34790.pdf>.
- López López, Y. (2017). *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*. Madrid: Asociación Cultural y Científica Iberoamericana.
- Lorenzo Pinar, F. J. (2009). Los criados salmantinos durante el siglo XVII (1601-1650): Las condiciones laborales. *Obradoiro de Historia Moderna*, 18, 233-261.

- Lucía Megías, J. M. (1999). La Pragmática de 1558 o la Importancia del Control del Estado en la Imprenta Española. *Indagación: revista de historia y arte*, 4, 195-220. Disponible en: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/9443>.
- Lucía Megías, J. M. (2008). Las relaciones entre la bibliografía textual y la informática humanística: el incunable del hipertexto. *Tipofilología. Rivista Internazionale di Studi Filologici e Linguistici sui testi a stampa*, 1, 119-138. Disponible en: https://eprints.ucm.es/8979/2/Megias_Tipofilologia_2008.pdf.
- Lucía Megías, J. M. (2009). La edición crítica hipertextual: la superación del incunable del hipertexto. *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la Edición Textual*, Cristina Castillo Martínez y José Luis Ramírez Muengo (eds.). Vigo: Axac, 2009. 11-74.
- Makhoul, J.; Schwartz, R.; Lapre, C. y Bazzi, I. (1998). A script-independent methodology for optical character recognition. *Pattern Recognition*, 31, 1285-1294.
- Manero Iglesias, B. (2015). *Del teatro clásico a los videojuegos educativos* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/34253/1/T36667.pdf>.
- Manero Iglesias, B.; Fernández-Vara, C. y Fernández-Manjón, B. (2013a). E-Learning Takes the Stage: From La Dama Boba to a Serious Game. *Tecnologías del Aprendizaje, IEEE Revista Iberoamericana*, 8(4), 197-204. Disponible en: http://lutes.upmc.fr/delozanne/2013-2014/Methodo/Fiches/eadventure/e-UCM_draft_2013.pdf.
- Manero Iglesias, B.; Fernández-Vara, C. y Fernández-Manjón, B. (2013b). Stanislavky's System as a Game Design Method: A Case Study. En *DiGRA '13 - Proceedings of the 2013 DiGRA International Conference: DeFragging Game Studies*. Disponible en: <http://www.digra.org/digital-library/publications/stanislavkys-system-as-a-game-design-method-a-case-study/>.
- Manning, C. D.; Raghavan, P. y Schtze H. (2008). *Introduction to Information Retrieval*. New York: Cambridge University Press.
- Marcos García, A. (1998). Las traducciones de la colección «Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero (1866-1869)». *Livius: Revista de estudios de traducción*, 11, 89-97. Disponible en: <https://buleria.unileon.es/handle/10612/6558>.
- María y Campos, A. (1947). Parece que fue ayer... María Guerrero hace *La dama boba* de Lope de Vega. *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de*

- información de la crítica teatral*. Disponible en: http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=587.
- Martínez Carro, E., y Ulla Lorenzo, A. (2019). Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales. *RILCE*, 35(3), 896–917. Disponible en: <https://doi.org/10.15581/008.35.3.896-917>.
- Mas i Vives, J. (dir.). (2009). *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. Palma; Barcelona: Lleonard Muntaner; Publicacions de l'Abadia de Mtserrat.
- Mascarell, P. (2012). Finea, Casandra y Belisa en el siglo XX. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC. *Don Galán: Revista de investigación teatral*, 2, 108-102. Disponible en: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/index.php>.
- Mascarell, P. (2014). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)* [Tesis doctoral]. Universitat de València. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/41097>.
- Mateo López, N. (2013). Carmen Seco en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (1904-1908): influencias de la escuela romántica y realista de las maestras precedentes. *Don Galán: revista de investigación teatral*, 3, 89-94. Disponible en: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_6.
- Mateos Frühbeck, N. (2021). Las ediciones digitales de PROLOPE: entre la edición digital y la edición digitalizada. *Revista de Humanidades Digitales*, 6, 236–251. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.6.2021.30658>.
- Mayorga, J. (2002). El sexo de la razón: una lectura de «La dama boba». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 17, 47-59.
- McCarty, W. (1999). Humanities Computing as Interdiscipline. [Seminario] *Is Humanities Computing an Academic Discipline?*. IATH, University of Virginia. Disponible en: <http://www.iath.virginia.edu/hcs/mccarty.html>.
- McCarty, W. (2005). *Humanities Computing*. London y New York: Palgrave.
- McGann, J. (1992). *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press
- McKenzie, D. F. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.
- Menabrea, L. (1843). Sketch of the Analytical Engine, Invented by Charles Babbage. [...] With notes upon the Memoir by the Translator. Ada Augusta, Condesa de Lovelace /trad.). *Scientific Memoirs*, 3, 666-731. Disponible en: <http://www.fourmilab.ch/babbage/sketch.html>.

- Menéndez Onrubia, C. (1999). El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900). *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 187-207.
- Menéndez Onrubia, C. (2000). Doña María la Brava. En L. García Lorenzo (Ed.) *Autoras y Actrices en la historia del teatro español (155-177)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Menéndez Onrubia, C. (2007). Memoria de actores: *Entre bobos anda el juego* en la escena del Teatro Español de Madrid (1895-1896). *Revista de literatura*, LXIX(137), 219-234. Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/7966/1/Carmen%20Men%C3%A9ndez.pdf>.
- Menéndez Onrubia, C. (2015). Redes culturales y sociales: El teatro de salón de Luisa Fernández de Córdoba, Duquesa de Híjar. *Don Galán: revista de investigación teatral*, 5, 100-107. Disponible en: https://www.teatro.es/contenidos/donGalán/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=2_1&redes-culturales-y-sociales-el-teatro-de-salon-de-luisa-fernandez-de-cordova-duquesa-de-h%C3%ADja&carmen-menendez-onrubia.
- Menéndez Pelayo, M. (2008a). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, 2 [Edición digital: 1ª ed. 1949]. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d0b9>.
- Menéndez Pelayo, M. (2008b). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope*. [Edición digital: 1ª ed. 1942]. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d0b9>.
- Merino Recalde, D. (2020). *Estudios teatrales y Humanidades Digitales. Un estado de la cuestión del cruce entre disciplinas en la investigación del teatro español* [Trabajo de fin de máster]. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Miguel y Canuto, J. C. (1993). *Lope después de Lope: obras dramáticas del Fénix refundidas por Dionisio Solís (en el primer tercio del siglo XIX)* [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad de Valencia.
- Miguel y Canuto, J. C. (1996). Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral. *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, 2, 625-652. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_030.pdf.

- Miñand, B. (2000). «Teresa» de «Clarín» a la luz de la crítica catalana. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 595, 7-20. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/leopoldo_alas_clarin/obra/teresa-de-clarin-a-la-luz-de-la-critica-catalana-936004/.
- Molanes, M. y Candelas, M. A. (2011). Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga: *La dama boba* en el siglo XXI. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 17, 66-84. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/v17-molanes>.
- Moll, J. (1979). Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro. En *Separata de: Boletín de la Real Academia Española (tomo 59, cuaderno 216, enero-abril 1979)* (49-107). Madrid: Imprenta Aguirre. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/problemas-bibliograficos-del-libro-del-siglo-de-oro--0/>.
- Moll, J. (1992). De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas. *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 3(2), 199-212. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-continuacion-de-las-partes-de-comedias-de-lope-de-vega-a-las-partes-colectivas--0/>.
- Moll, J. (1995). Los editores de Lope de Vega. *Edad de Oro*, 14, 213-222. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-editores-de-lope-de-vega-0/>.
- Montaner Frutos, A. (2009). La fotografía hiperespectral y la restauración virtual de códices medievales: aplicación al manuscrito único del Cantar de mio Cid. En P. Cátedra (dir.), *Los códices literarios de la Edad Media: interpretación, historia, técnicas y catalogación* (261-281). Salamanca: Cilengua. Disponible en: https://www.academia.edu/935180/La_fotograf%C3%ADa_hiperespectral_y_la_restauraci%C3%B3n_virtual_de_c%C3%B3dices_medievales_Aplicaci%C3%B3n_al_manuscrito_%C3%BAnico_del_Cantar_de_mio_Cid.
- Montijano Ruiz, J. J. (2011). Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: La Revista (1864-2010). *Signa*, 20, 447-490.
- Moretti, F. (2005). *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London: Verso.
- Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. London: Verso.
- Morrás, M. (2009). El códice en la era digital. En G. Avenoz, L. Fernández y L. Soriano (eds.) *La producción del libro en la Edad Media: una visión interdisciplinar* (365-425). Madrid: Sílex.

- Mouyen, J. (1991). El corral de la Olivera de Valencia y su público en la mitad del siglo XVII. En T. Ferrer y M. Diago (coords.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español* (407-432). Valencia: Universitat de València.
- Muñoz Carabantes, M. (1992). *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 a nuestros días)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Muñoz Pons, C. (2013). El proceso de edición digital en ARTELOPE y CTCE. *TeaPal. Teatro de Palabras*, 7, 483-496. Disponible en: <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/27MunozCarlos.pdf>.
- Nash, M. (2000). Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX. En G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, 4 (612-623). Madrid: Taurus.
- Nicolás Martínez, M. P. (2015). *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid; Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Mpnicolas/NICO-LAS_MARTINEZ_Maria_Pilar_Tesis.pdf.
- Núñez García, V. M.; Calero Delgado, M. L. y Bernal Borrego, E. (2019). Médicos en la corte española del siglo XIX. Influencias, sociabilidad y práctica profesional. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 71(2). Disponible en: <https://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/918>.
- Numerico, T.; Fiorimonte, D. y Tomasi, F. (2010). *L'umanista digitale*. Bologna: Società editrice il Mulino.
- Ochando Madrigal, E. (1997). *La vida escénica en Albacete (1924-1936)* [Tesis doctoral]. UNED. Disponible en: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emiliaochando.pdf>.
- Oleza, J. (1981a). Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y el teatro del siglo XVI. *Cuadernos de Filología. III, Literatura: análisis*, 1-2, 9-44.
- (1981b). La propuesta teatral del primer Lope de Vega. *Cuadernos de Filología. III, Literatura: análisis*, 1-2, 152-223.
- (1995). El nacimiento de la Comedia: estado de la Cuestión. En J. Canavaggio (ed.), *La comedia* (180-220). Madrid: Casa de Velázquez. Disponible en: <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/velazquez.pdf>.

- (2002). El Teatro Clásico Español: metamorfosis de la historia. *Diablotexto. El plural del teatro: Siglo XX en España*, 6, 127-164. Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/MetamorfosisPDF.pdf>.
- (2014). Una base de datos para una travesía compleja: el teatro de Lope de Vega. *Cuadernos de teatro clásico*, 29, 209-239.
- Oliva, C. (2009). *Versos y trazas (Un recorrido personal por la comedia española)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Oliva, C. (2011). El Arte de Lope en la escena española del siglo XX. *RILCE*, 17(1), 161-173. Disponible en: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/29304>.
- Olmos, M. A. (2004). Sobre lectores «populares» y lectura común en España (1870-1936). *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, 183-199.
- Palacio, M. (2005). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Palenque, M. (2018). Fotografiar la escena a principios del siglo XX: Entre gabinetes, prensa y tarjetas postales (con ejemplos de *Electra* y *Mariucha*, de Benito Pérez Galdós). *Ínsula*, 864, 20-24.
- Palenque, M. (2020). María Guerrero y Mariucha, de Benito Pérez Galdós, en fotografías y tarjetas postales. *Don Galán: revista de investigación teatral*, 10, 56-59. Disponible en: <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/monografico/maria-guerrero-y-mariucha/pagina4.html>.
- Pastor i Gadea, M. (2007). *Aportaciones al reconocimiento automático de texto manuscrito* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.
- Pedraza, M. J.; Clemente, Y. y Reyes F. (2003). *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis.
- Pedraza Jiménez, F. B. (2002). «La dama boba y Peribáñez»: las huellas en el tiempo. *Cuadernos de teatro clásico*, 17, 13-40.
- (2003). A vueltas con «La dama boba». En C. Alemany Bay *et al.* (coords.), *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos», II* (943-950) Alicante: Universidad de Alicante. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-vueltas-con-la-dama-boba/>.
- (2014). Editorial Cisne y las colecciones populares de teatro. En F. B. Pedraza Jiménez y A. García González (coords.), *La comedia española en la imprenta catalana. Coloquio Internacional, Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013* (15-34). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

- Peers, E. A. (1924). El Romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1, 67-83, 157-173, 211-223, 302-320. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-biblioteca-de-menendez-pelayo--26/html/#inicio>.
- Pena Sueiro, N. (2017). El portal BIDISO: pasado, presente y futuro inmediato. Un ejemplo de evolución en aplicaciones de las HD. *Studia aurea*, 11, 73-92. Disponible en: <https://studiaaurea.com/article/view/v11-pena>.
- Pérez-Rasilla, E. (1999). La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967. En L. García Lorenzo (ed.) *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)* (31-54). Madrid: CSIC.
- Perrot, M. (1991). Formas de habitación. En P. Ariès y G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada*, 8, 9-26. Madrid: Taurus.
- Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres*. Madrid: Taurus.
- Petrucci, A. (1999a). *Esriptura de la memòria i memòries de l'escrit. De l'ordre dels objectes escrits al desordre de l'escriptura virtual*. García Porcar, R. M^a Gregori Roig y R. J. Puchades Bataller (trads.). Valencia: Universitat de València.
- Petrucci, A. (1999b). Leer en la Edad Media. En IDEM, *Alfabetismo, escritura, sociedad* (183-196). Barcelona: Gedisa.
- Pimenta, H. (2012). Conversaciones con la directora de la «La dama boba». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 17, 43-45.
- Piscitelli, A. (2013). ¿Cómo definir a las Humanidades Digitales? ¿O no definir las?. *Educación y Ciudad*, 25, 25-38. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5705084>.
- (2014a). Master yourself. Il vero edupunk universitario en acción. *Cátedra Datos* [Blog]. Disponible en: <http://catedradatos.com.ar/2014/06/master-yourself-il-vero-edupunk-universitario-en-accion/>.
- (2014b). *Cómo definir a las Humanidades Digitales o cómo no hacerlo* [Archivo de vídeo]. Valencia: UPV Media. Disponible en: <https://media.upv.es/player/?autoplay=true&id=cd36abe4-0f6b-6b4e-9b0a-c4a0d7878203>.
- (2015). Las bibliotecas entre el Paréntesis de Gutenberg y la cultura libresca. *Red Humanidades Digitales* [Blog]. Disponible en: <http://Humanidadesdigitales.net/bibliotecas-parentesis-gutenberg-cultura-libresca/>.

- Plamondon, R. y Srihari, S. N. (2000). On-line and off-line handwriting recognition: a comprehensive survey. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, 22(1), 63-84.
- Plumb, J. H. (1982). Commercialization of Leisure in Eighteenth-century England. En N. McKendrick, J. Bewer y J. H. Plumb (eds.), *The birth of a Consumer Society. The Commercialization of Leisure in Eighteenth Century* (265-285). Londres: Europa Publications Limited.
- Pontón, G. (2014). Sebastián de Cormellas, mercader de libros. En F. B. Pedraza Jiménez y A. García González (coords.), *La comedia española en la imprenta catalana. Coloquio Internacional, Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013* (15-34). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Portus, J. (2013). Juan Bautista Martínez del Mazo «Doña Margarita de Austria». En IDEM (coord.), *Velázquez y la familia de Felipe IV, [1650-1680]* (136-139), Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Presotto, M. (1997), Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafos de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 3, 153-168.
- (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger.
- (2013). Apuntes sobre el soneto «La calidad de amar resiste» y *La dama boba*. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19, 204-216. Disponible en: <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v19-presotto/pdf-es>.
- (2014). Lope en sus manuscritos teatrales. En M. Rodríguez Cáceres, E. Marcello y F. Pedraza (eds.), *La comedia española en sus manuscritos* (204-216). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2015). Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2011-2014): balance y perspectivas. *ETIÓPICAS*, 1, 157-191. Disponible en: http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/11098/Investigaciones_sobre_teatro.pdf;sequence=2.
- (2018). La edición crítica digital del teatro clásico español: balance y perspectivas. *Cuadernos AISPI*, 11, 31-46. Disponible en: <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1426/1341>.
- (2019). El teatro de Lope y la censura (siglo XVII). *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, 9-25. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/TRET/article/view/63214>.

- Presner, T. (2009). Digital Humanities Manifesto 2.0 Launched. *Todd Presner* [Web]. Disponible en: <http://www.toddpresner.com/?p=7>.
- Presner, T.; Schnapp, J. y Lunenfeld, P. (eds.). (2009). *The Digital Humanities Manifesto 2.0. Humanities blast* [Web]. Disponible en: http://www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf.
- Price, K. M. (2009). Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What's in a Name?. *Digital Humanities Quarterly*, 3(3). Disponible en: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000053/000053.html>.
- Profeti, M. G. (1981). Juan Pérez de Montalbán: «Índice de los ingenios de Madrid». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, 535-588. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-perez-de-montalban-indice-de-los-ingenios-de-madrid/>.
- (1995). Texto/lectura, texto/escritura, texto/espectáculo: intertextualidad y teatro áureo. *Glosa. Anuario del departamento de filología española y sus didácticas*, 6, 205-106.
- (1996a). Comedias representadas-textos literarios: los problemas ecdóticos. En C. Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad (Seminario Internacional sobre teatro del Siglo de Oro español)*, Murcia, octubre 1994 (205-106). Murcia-Ciudad Juárez: Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/comedias-representadas-textos-literarios--los-problemas-ecdticos-0/>.
- (1996b). Editar el teatro del Fénix de los ingenios. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2, 129-152.
- (2012a). La comunicación teatral: texto espectáculo, texto literario para el teatro. En R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico, (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010). Literatura y espectáculo* (459-470). Alicante: Universitat d'Alacant, SELGYC. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-comunicacion-teatral--texto-espectaculo-texto-literario-para-el-teatro/>.
- (2012b). Lope y «las relaciones de sucesos». *Revista de literatura*, 74(147), 139-164. Disponible en: *Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010). Literatura y espectáculo* (459-470). Alicante: Universitat d'Alacant, SELGYC. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2012.318>.

- Price, K. M. (2009). Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What's in a Name?. *Digital Humanities Quarterly*. 3(3). Disponible en: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000053/000053.html>.
- Puig Campillo, A. (1956). La actriz Antera Baus. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 13, 10-13.
- Radigales i Babí, J. (1998). *Els orígens del Gran Teatre del Liceu: 1837-1847: de la plaça de Santa Anna a la Rambla: història del Liceu Filharmònic d'Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Radio, E. (2020). Minimal Computing and Ontologies. *Minimal Computing: a working group of GO::DH* [Blog]. Disponible en: <https://go-dh.github.io/mincomp/thoughts/2020/07/21/minimal-ontology/>.
- Ramos, V. (1965). *El teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1974)*. Alicante: Such, Serra y compañía.
- Ramos Fernández, C. (2015). *El teatro en Sevilla durante la celebración de la exposición iberoamericana de 1929* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.
- Rampone, G.; Manzo, L. y Peirone, F. (eds.). (2009). *Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento: il Teatro Regio e i teatri torinesi (1895-1905)*. Turín: Archivio sotrico della Città di Torino.
- Raynie, F. (2010). La dama boba de Lope de Vega adaptée aux enfants. En C. Pérès (dir.), *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole* (43-45). Toulouse: Lansman. Disponible en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00952339/document>.
- Rennert, H. A (1909). *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. Boston: The Spanish Society of America.
- Restori, A. (1891). *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio*. Livorno: Francesco Vigo. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-collezione-di-commedie-di-lope-de-vega-carpio-0/>.
- Reus i Boyd-Swan, F. (1991). *El teatro en Alicante (1900-1910)* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/reusboydswan.pdf>
- Reus i Boyd-Swan, F. (1994). *El teatro en Alicante: 1900-1910. Cartelera y estudio*. Londres, Madrid: Támesis.

- Reyes Gómez, F. (2018). De la imprenta manual a la mecánica: primeros intentos de cambio en España. *Cuaderno de Ilustración y Romanticismo*, 24, 13-39.
- Reyes Peña, M. (2020). Las Humanidades Digitales al servicio del teatro áureo como espectáculo. Estado de la cuestión. En A. García-Reidy y A. López Martínez (Eds.), *Las letras del siglo XVII: archivos, intertextualidades y herramientas digitales* (11–38). SEMYR-IEMYRhd. Disponible en: https://iemyrhd.usal.es/wp-content/uploads/2020/05/PTHD_V.pdf.
- Río Riande, M. G. (2015). ¿Qué son las HD?. *Humanidades Digitales CAYCIT LAB* [Blog]. Disponible en: http://www.caicyt-conicet.gov.ar/micrositios/hd/?page_id=11.
- (2016). Ada en la encrucijada de las Humanidades Digitales. *Luthor*, 29. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article149#nb2>.
- Robinson, P. (2013). The Concept of the Work in the Digital Age. *Ecdotica*, 10, 13-42.
- Rodríguez, J. (2008), *Edición 2.0 Sócrates en el hiperespacio*. Madrid: Muselina.
- Rodríguez Cuadros, E. (2013). Palabras, orden y memoria: el proyecto Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los Siglos de Oro. *TeaPal. Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, 39-55. Disponible en: <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/02RodriguezEvangelina.pdf>.
- Rodríguez de las Heras, A. (2006). Qué es un (hiper)texto. En R. Chartier (ed.), *¿Qué es un texto?* (87-100). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2007). «Gloria al genio»: El monumento a Isidoro Máiquez, en Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, 177-196. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/326>.
- Rodríguez López-Vázquez, A. (2018). Cervantes y helecho de Procusto: notas críticas al uso de la Estilometría en obras de atribución dudosa y en obras apócrifas. *EHumanista*, 41, 193–201. Disponible en: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume41/ehum41.rodriguez.pdf>.
- Rojas Castro, A. (2013a). El mapa y el territorio: una aproximación histórico-bibliográfica a la emergencia de las Humanidades Digitales en España. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 2(2), 10–52. Disponible en: <http://revistacaracteres.net/revista/vol2n2noviembre2013/el-mapa-y-el-territorio/>.
- (2013b). Las Humanidades Digitales: principios, valores y prácticas. *JANUS*, 2. Disponible en: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=24>.

- (2014). ¿Global DH? Hablemos de dinero. *Antonio Rojas Castro* [Web]. Disponible en: <http://www.antoniorojascastro.com/global-dh-hablemos-de-dinero>.
- (2017a). Lope de Vega's La Dama Boba. Critical edition and digital archive. *RIDE. A review journal for digital editions and resources*, 5. Disponible en: <https://ride.i-d-e.de/issues/issue-5/damaboba/>.
- (2017b). Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos. *Studia Aurea*, 11, 111-142. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.260>.
- Roldan Fidalgo, C. (2020). La «pintura» del gesto: una aproximación a las relaciones de comedias y su puesta en escena. *Hipogrifo*, 8(1), 553-566. Disponible en: <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/681/pdf>.
- Romera Castillo, J. (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (2012). Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936). En P. Botta, A. Garribba, M. L. Cerrón y D. Vaccari (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 4 (377-385). Bagatto Libri. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_4_047.pdf.
- Romero, V.; Toselli, A. H. y Vidal, E. (2012). *Multimodal Interactive Handwritten Text Transcription*. (Machine Perception and Artificial Intelligence, vol. 80), Singapur: World Scientific Publishing.
- Rosa Pérez, J. (2016). *Making Machines Learn. Applications of Cultural Analytics to the Humanities* [Tesis doctoral]. Western University. Disponible en: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3486>.
- Rosa, J., Soto-Corominas, A., y Suárez, J. L. (2018). The Role of Emotions in the Characters of Pedro Calderón de la Barca's Autos Sacramentales. En L. Beaven y A. Ndalianis (Eds.), *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*. Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- Risam, R. (2018). *New Digital Worlds: Postcolonial Digital Humanities in Theory, Praxis, and Pedagogy*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press.
- Ruano de la Haza, J. M. (1999). Siglos de Oro. En A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España (37-67)*. Madrid: Castalia.

- Rubio Jiménez, J. (2003). El arte escénico en el siglo XIX. En J. Huerta, F. Doménech Rico y E. Peral Vega (dirs.), *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual* (1803-1852). Madrid: Gredos.
- Rubio Paredes, J. M. (2008). Antera Baus, primera dama de los teatros de Madrid. *Cartagena Histórica*, 22, 63-74.
- Saenger, P. (1997). La lectura en los últimos siglos de la Edad Media. En G. Cavallo y R. Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental* (187-230). Madrid: Taurus.
- Sáez Raposo, F. (2018). *Todo Madrid es teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Sahle, P. (2016). What is an Scholarly Digital Edition?. En M. J. Driscoll y E. Pierazzo (eds.), *Digital Scholarly Editions: Theories and Practices* (19-41). Disponible en: <https://www.openbookpublishers.com/product/483>.
- Salaün, S. (2001). La sociabilidad en el teatro (1890-1915). *Historia Social*, 41, 127-146.
- Salomon, N. (1965). *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d'Etudes et ibéroaméricaines de l'Université de Bordeaux. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch13m5>.
- Sánchez, J. A.; Romero, V.; Toselli, A. H. y Vidal, E. (2014). ICFHR2014 competition on handwritten text recognition on transcriptorium datasets (HTRtS). *15th International Conference on Frontiers in Handwriting Recognition. IEEE*, 181-186.
- , (2015), ICDAR 2015 competition HTRtS: Handwritten text recognition on the transcriptorium dataset. *13th International Conference on Document Analysis and Recognition. IEEE*. 1166-1170.
- Sánchez Arjona, J. (1887). *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Alonso.
- Sánchez García, R. (2002). La propiedad intelectual en la España contemporánea. *Hispania*, LXII/3(212), 993-1019. Disponible en: <https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/247/249>.
- Sánchez García, R. (2015). Semblanza de Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días (BAE). En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)-EDI-RED*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/biblioteca-de-autores-espanoles-desde-la-formacion-del-lenguajehasta-nuestros-dias-bae-madrid-1846---semblanza/>

- Sánchez Rebanal, F. (2014). *La vida escénica en la ciudad de Santander entre 1895 y 1904* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Fernando_Sanchez_Rebanal.pdf.
- Sanz Ayán C. (2001). Las autoras de comedias en el siglo XVII; empresarias teatrales en tiempos de Calderón. En J. Alcalá-Zamora y E. Belenguer Cebrià (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (543-579). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Sanz Ayán, C. (2013). *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Sayers, J. (2016). Minimal Definitions. *Minimal Computing: a working group of GO::DH* [Blog]. Disponible en: <https://go-dh.github.io/mincomp/thoughts/2016/10/02/minimal-definitions/>.
- Schreibman, S.; Siemens, R. y Unsworth, J. (eds.). (2004). *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell. Disponible en: <http://www.digitalhumanities.org/companion/>.
- Segura García, J.; Marisol Menacho, S.; Montagud Climent, M y Oleza, J. (2018). Más allá de la Realidad Virtual. Reconstrucción Acústica Virtual de antiguos teatros del Siglo de Oro. Hacia una vivencia virtual del teatro en los albores de la ultrarealidad. *Diablotexto Digital* 8, 87-110.
- Sentaurens, J. (1984). *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen âge à la fin du XVIIIe siècle*. Burdeaux: P.U.B.
- Sevilla Merino, D. (2007). La Ley Moyano y el desarrollo de la educación en España. *ETHOS Educativo*, 40, 110-125.
- Shergold, N. D. (1967). *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Singhal, Amit (2012). Introducing the Knowledge Graph: things, not strings. *Official Google Blog* [Blog]. Disponible en: <https://googleblog.blogspot.no/2012/05/introducing-knowledge-graph-things-not.html>.
- Sito Alba, M. (1984). El teatro en el siglo XVI. En J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España* (155-471). Madrid: Taurus.
- Smedt, K.; Gardiner, H.; Ore, E.; Orlandi, T.; Short, H; Souillot, J. y Vaughan, W. (eds.). (1999). *Computing in the Humanities Education. A European perspective*. Bergen: University of Bergen. Disponible en: <http://www.hd.uib.no/AcoHum/book/>.

- Spence, P. (2014a). Centros y fronteras: el panorama internacional. En S. López Poza y N. Pena Sureiro (eds.), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*. *JANUS, Anexo 1* (37-61). Disponible en: <http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=6>.
- (2014b). La investigación humanística en la era digital: mundo académico y nuevos públicos. En A. Baraibar (ed.), *Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinar*. *JANUS, Anexo 2* (117-131). Disponible en: <http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=50>.
- Staël, G. (2000). A propósito de las mujeres que cultivan letras. En G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX, 4* (584-588). Madrid: Taurus.
- Starkman, D.; Pettit, T. y Sauerberg, L. O. (2013). The Future is Medieval [Entrevista]. *Columbian Journalism Review* [Web]. Disponible en: http://archives.cjr.org/the_audit/the_future_is_medieval.php.
- Steinherz, T; Rivlin, E. y Intrator, N. (1999). Off-line cursive script word recognition-a survey. *International Journal on Document Analysis and Recognition*, 2, 90-110.
- Stoudemire, S. A. (1940). Dionisio Solís's *refundiciones* of Plays (1800-1834). *Hispanic Review*, 8(4), 305-310.
- Stutzmann, D. (2011). Paléographie statistique pour décrire, identifier, dater... Normaliser pour coopérer et aller plus loin?. En F. Fischer, C. Fritze y G. Vogeler (eds.), *Kodikologie und Paläographie im digitalen Zeitalter 2 - Codicology and Palaeography in the Digital Age 2, vol. 3* (247-277). Norderstedt: Books on Demand.
- (2013). Système graphique et normes sociales: pour une analyse électronique des écritures médiévales. En *Medieval Autograph Manuscripts: Proceedings of the xviiiith Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine, held in Ljubljana, 7-10 September 2010* (429-434). Turnhout: Brepols Publishers.
- (2015). Clustering of medieval scripts through computer image analysis: Towards an evaluation protocol. *Digital Medievalist*, 10. Disponible en: <https://journal.digitalmedievalist.org/articles/10.16995/dm.61/>.
- (2018). HIMANIS: La recherche en plein texte pour les manuscrits médiévaux et modernes. *Culture et recherche*, 137, 65-67.
- Suárez Ramírez, S. y Suárez Muñoz, A. (2001). Teatro, parateatro y prensa en el Badajoz del siglo XIX. *Revista de estudios extremeños*, 57(2), 755-801.
- Surtz, R. (1979). *The Birth of a Theatre*. Madrid: Castalia.

- (1983). El teatro en la Edad media. En J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España* (61-154). Madrid: Taurus Ediciones.
- Svensson, P. (2009) Humanities computing as digital humanities. *Digital Humanities Quarterly*, 3(3). Disponible en: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000065/000065.html>.
- Tarrés, J. (2008), Lluís Bartrina Fabré (1871-1939): fotògraf i editor de postals. *Revista Cartòfila*, 27, 15-35.
- Terras, M.; Nyhan, J. y Vanhoutte, E. (eds.). (2013). *Defining Digital Humanities: A reader*. Oxford: Routledge.
- Toole, B. A. (ed.). (1992). *Ada, the Enchantress of Numbers: A Selection from the Letters of Lord Byron's Daughter and Her Description of the First Computer*. Oxford: Strawberry Press.
- Toole, B. A. (1998). Ada Lovelace's Poetical Science. *WSES Conference Proceeding*, Atenas. Disponible en: <http://www.wseas.us/e-library/conferences/skiathos2001/papers/161.pdf>.
- Toselli, A. H.; Romero, V.; Pastor i Gadea, M. y Vidal, E. (2010). Multimodal interactive transcription of text images. *Pattern Recognition*, 43(5), 1814-1825.
- Toselli, A. H.; Vidal, E. y Casacuberta, F. (2011). *Multimodal Interactive Pattern Recognition and Applications*. Springer.
- Toselli, A. H. y Vidal, E. (2013). Fast HMM-Filler approach for Key Word Spotting in Handwritten Documents. *12th International Conference on Document Analysis and Recognition*. 501-505.
- Toselli, A. H.; Leiva, L. A.; Bordes, I.; Hernández, C.; Bosch, V. y Vidal, E. (2018). Transcribing a 17th-century botanical manuscript: Longitudinal evaluation of document layout detection and interactive transcription. *Digital Scholarship in the Humanities*, 33 (1), 173-202.
- Toselli, A. H., Romero, V., Vidal, E., y Sánchez, J. A. (2019). Making two vast historical manuscript collections searchable and extracting meaningful textual features through large-scale probabilistic indexing. *2019 International Conference on Document Analysis and Recognition (ICDAR)*, 108-113.
- TranSkriptorium (2021). *Informe Técnico sobre tecnologías, productos y servicios ofrecidos por tranSkriptorium*.
- Trecca, S. (2020). La adaptación fílmica de *La dama boba*: Lope Visto por Iborra. En J. Espejo Surós y C. Mata Induráin (eds.), *Preludio a La dama boba de Lope de Vega*

- (*historia y crítica*) (269-282). Pamplona: Universidad de Navarra. Disponible en: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/58639>.
- Uribe Vergara, J. (2019). *Los medios de la cultura y las artes de hacer la lectura. La Reforma Pedagógica de Boyacá y la Campaña de Cultura Aldeana (1925-1940)* [Tesis doctoral]. Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/46074/TESIS%20DOCTORAL%20JORGE%20URIBE%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Ulla Lorenzo, A. (2016). Teresa de Guzmán (1733-1737), viuda y «mercadera de libros» de comedias. *Hispanófila*, 178, 233-249.
- Ulla Lorenzo, A. (2018). Nuevos datos sobre la Lonja de Comedias de la Puerta del Sol (1733–1786). *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8(1), 579-600.
- Ulla Lorenzo, A. (2020). El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión: apuntes para la identificación de algunas ediciones financiadas por la librería Teresa de Guzmán. *Neophilologus*, 106, 483-495.
- Valdés Gázquez, R. (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. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.86>.
- Valdés Gázquez, R., y Fernández, D. (2017). Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz). *Studia Aurea*, 11, 339-370. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/183406>.
- Vallejo, I. y Ojeda, P. (2002). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Vanhoutte, E. (2013). The Gates of Hell: History and Definition of Digital | Humanities | Computing. En M. Terras, J. Nyhan y E. Vanhoutte (eds.), *Defining Digital Humanities: A reader* (119-156) Oxford: Routledge. Disponible en: http://blogs.ucl.ac.uk/definingdh/files/2013/10/Chapter-6_EV.pdf.
- Varela, J. (1983). *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Varey, J. E. (1957). *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Varey, J. E. y Davis, C. (1997a). *Los Corrales de Comedias y los Hospitales de Madrid: 1574-1615*. Londres: Tamesis Books.

- Varey, J. E. y Davis, C. (1997b). *Los Corrales de Comedias y los Hospitales de Madrid: 1615-1849*. Londres: Tamesis Books.
- Varey, J. E. y Shergold, N. D. (1971). *Teatros y Comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*. Londres: Tamesis Books.
- Varey, J. E. y Shergold, N. D. (1982). *Representaciones palaciegas: 1603-1699*. Londres: Tamesis Books.
- Varey, J. E., Shergold, N. D. y Davis, C. (1987). *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719*. Londres: Tamesis Books.
- Vega García-Luengos, G. (2000), Tirso en sueltas: notas sobre difusión impresa y recuperación textual. En I. Arellano y B. Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina: actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles* (177-220). Pamplona: GRISO, Universidad de Navarra; Madrid: Revista Estudios. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tirso-en-sueltas-notas-sobre-difusin-impresa-y-recuperacin-textual-0/>
- Vega García-Luengos, G. (2008). La restauración del teatro clásico. En M. Amores (ed.), *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806-2006* (123-197). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Vega García-Luengos, G. (2014). Planos y planes de un escenario privilegiado para el teatro clásico español. *Cuadernos de teatro clásico*, 29, 209-239.
- Vega García-Luengos, G. (2021). Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I). *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 3, 91-108. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/tret.74625>.
- Vidal, E. (2017). Advances in handwritten keyword indexing and search technologies. En P. Sahle; H. Busch y F. Fischer (eds.), *Codicology and Palaeography in the Digital Age*, 4 (103-119). Norderstedt, Books on Demand.
- Vidal, E. (2021). TranSkriptorium (tS): Procesado, Transcripción e Indexación de Imágenes de Texto. *Simile*, 49. Disponible en: <https://cobdcv.es/simile/transkriptorium-ts-procesado-transcripcion-indexacion-imagenes-texto/>.
- Villarino, M. E. (2017). *Tras las huellas críticas de La dama boba de Lope de Vega* [Conferencia]. IX Congreso Internacional «Letras del Siglo de Oro Español», Mendoza. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/13356>.
- Viñao Frago, A. (1989). A la cultura por la lectura: las bibliotecas populares (1869-1885). En J. L. Guereña y A. Tiana Ferrer (eds.), *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX* (301-335). Madrid: Casa de Velázquez; UNED.

- Viñao Frago, A. (1999). Alfabetización y primeras letras (siglos XVI-XVII). En A. Castillo (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes* (39-84). Barcelona: Gedisa.
- Vitse, M. (1984). El teatro en el siglo XVII. En J. M Díez Borque (Ed.), *Historia del teatro en España* (475-612). Madrid: Taurus.
- Wheeler, D. (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press.
- Wiesner, J. B. (1979). *Vannevar Bush, 1890–1974: A Biographical Memoir*. Washington, D.C.: National Academy of Sciences of the United States. Disponible en: <http://www.nasonline.org/publications/biographical-memoirs/memoir-pdfs/bush-vannevar.pdf>.
- Wilcox, J. (2006). *Solving the Enigma: History of the Cryptanalytic Bombe*. Fort Meade: National Security Agency. Disponible en: http://ed-thelen.org/comp-hist/NSA-solving_enigma.pdf.
- Zamora Muñoz, M. J. (2019). El tricentenario de Lope de Vega en la cartelera madrileña. *Revista Signa*, 28, 1571-1599.
- Zamora Vicente, A. (1965). Para el entendimiento de «La dama boba». En *Separata de Collected Studies in honor of Americo Castro's Eightieth Year*. Oxford: The Limcombe Lodge Research Library. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/para-el-entendimiento-de-la-dama-boba-0/>.
- Zugasti, M. (2011). Autoridad textual y piratería con sombras de memori3n al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Agustín Moreto. *Boletín de la Real Academia Española*, 91. Cuaderno, 303, 169-191.

Recursos web¹⁹⁶

- 7th Framework Program: https://ec.europa.eu/research/fp7/index_en.cfm
- ACO*HUM (Advanced Computing in the Humanities): <http://www.hd.uib.no/AcoHum/>
- Alliance of Digital Humanities Organizations: <https://adho.org/>
- Antikythera Mechanism Research Project: <http://www.antikythera-mechanism.gr/>
- Anuario Calderoniano: <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal>
- Anuario Lope de Vega: <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>
- Año Europeo del Patrimonio Cultural: https://europa.eu/cultural-heritage/about_es
- Asociación Argentina de Humanidades Digitales: <http://aahd.net.ar/>
- Associação das Humanidades Digitais: <https://ahdig.org/>
- Association for Computers and the Humanities (ACH): <http://ach.org/>
- Association for Hispanic Classical Theatre: <http://www.wordpress.comedias.org/>
- Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale: <http://www.aiucd.it/>
- Aula Música Poética: <http://aulamusicapoetica.info/>
- Australasian Association for Digital Humanities (aaDH): <https://aa-dh.org/>
- Biblioteca de Investigación y Patrimonio Musical (Editorial Academia del Hispanismo):
<http://www.academiaeditorial.com/web/colecciones/musical/>
- Biblioteca Digital Siglo de Oro (BIDISO): <https://www.bidiso.es/>
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Cervantesvirtual): <http://www.cervantesvirtual.com/>
- Bletchley Park: <https://bletchleypark.org.uk/>
- BNElab: <http://www.bne.es/bnelab/>
- British Library Labs: <http://labs.bl.uk/>
- Calderón en red: <https://calderonenred.wordpress.com/>
- Canadian Society for Digital Humanities/Société canadienne des humanités numériques (CSDH/SCHN): <http://csdh-schn.org/>
- Canon 60: http://tc12.uv.es/?page_id=3626
- Catálogo virtual de la exposición «Lope y el teatro del Siglo de Oro»: <https://lopeyelteatro.bne.es/>
- Carnegie Institute: <https://carnegiescience.edu/>
- Center for Digital Humanities (CDH): <http://cdh.ucla.edu/>

¹⁹⁶ Enlaces consultados a fecha: [28/09/2018]

centerNet: <https://dhcenternet.org/>

Centre pour l'édition électronique: <https://cleo.openedition.org/>

Centro de Documentación de Música y Danza: <http://www.musicadanza.es/portada>

Centro de Investigación Pattern Recognition and Human Language Technology (PRHLT): <https://www.prhlt.upv.es/wp/es/>

Centro di Risorse per la Ricerca Multimediale (CRR-MM): <http://www.crrmm.unibo.it/>

CIDOC CRM (Conceptual Reference Model): <http://www.cidoc-crm.org/>

CLEMIT: <http://www.clemit.es/>

Colección Digital PROTEO: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moret/su_obra_colecciones_digitales/

Corpus Thomisticum: <http://www.corpusthomisticum.org/>

Czech Digital Humanities Initiative: <https://czdhi.ff.cuni.cz/en/>

DatosBNE: <datos.bne.es>

De Música (Editorial Reichenberger): <http://www.reichenberger.de/Pages/ermusik.html>

Debates in the Digital Humanities: <https://dhdebates.gc.cuny.edu/>

Departamento de musicología del CSIC: <http://www.imf.csic.es/index.php/musicologia>

Digital Humanities at Oxford Group: <https://digital.humanities.ox.ac.uk/>

Digital Humanities im deutschsprachigen Raum: <https://dig-hum.de/>

Digital Humanities in the Nordic Countries: <http://dig-hum-nord.eu/>

École Nationale des chartes (Máster Humanidades Digitales): <http://www.chartes.psl.eu/fr/rubrique-admissions/master-humanites-numeriques>

European Association for Digital Humanities: <https://eadh.org>

Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://fundacion.cervantesvirtual.com/>

Global Initiative on Sharing Avian Influenza Data» (GISAID): <https://www.gisaid.org/>

Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC): <http://www.usc.es/calderon>

Grupo de Investigación Teatro del Siglo de Oro: <http://investigacionteatrosiglodeoro.com/>

Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO): <http://www.unav.edu/web/griso>

HIMANIS [proyecto]: <https://www.himanis.org/>

Horizon 2020: <https://ec.europa.eu/programmes/horizon2020/>

Humanidades Digitales Hispánicas: <http://www.Humanidadesdigitales.org/inicio.htm>

Humanistica, L'association francophone des humanités numériques/digitales: <http://www.humanisti.ca/>

IDT (Ideas del Teatro) [proyecto]: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>

Institute for Advanced Technology in the Humanities (IATH): <http://www.iath.virginia.edu/>

Instituto Complutense de Ciencias Musicales: <https://iccmu.es/>

Integrated Authority File (GND): <http://www.dnb.de/EN/Standardisierung/GND/gnd.html>

International Council of Museums (ICOM): <https://icom.museum/en/>

International Council on Archives (ICA): <https://www.ica.org/en>

International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA): <https://www.ifla.org/>

International Standardization Office (ISO): <https://www.iso.org/>

Internet Shakespeare Editions: <http://internetshakespeare.uvic.ca/>

Is humanities computing an Academic Discipline? (Seminario): <http://www.iath.virginia.edu/hcs/index.html>

Japanese Association for Digital Humanities (JADH): <https://www.jadh.org/>

King's College DH Department: <https://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/ddh/index.aspx>

King's College of London (Máster Humanidades Digitales): <https://www.kcl.ac.uk/study/postgraduate/taught-courses/digital-humanities-ma.aspx>

Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales (LINHD): <http://linhd.es/>

Library of Congress Subject Headings (LCHS): <http://id.loc.gov/authorities/subjects.html>

Manifiesto por unas Humanidades Digitales: <https://tcp.hypotheses.org/487>

Massachusetts Institute of Technology (MIT): <http://web.mit.edu/>

MORETIANOS: <http://www.moretianos.com/>

National Endowment for the Humanities: <http://www.neh.gov/>

National Science Foundation (NSF): <https://www.nsf.gov/>

Newman Digital Archive: <http://www.cdpa.co.uk/Newman/>

Office of Digital Humanities (Noticia sobre inauguración): <https://www.neh.gov/divisions/fedstate/newsletters/march-2008>

Out of the Wings [proyecto]: <http://www.outofthewings.org/>

PROLOPE: <http://PROLOPE.uab.cat/>

PROTEO: <https://www.ubu.es/poder-y-representaciones-festivas-1450-1750-proteo>

READ [proyecto]: <https://read.transkribus.eu/>

Reconstrucción Virtual Patio de las Arcas de Lisboa [proyecto]: <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-teatros-virtuais>

Red de Humanidades Digitales: <http://www.Humanidadesdigitales.net/>

Répertoire d'autorité-matière encyclopédique et alphabétique unifié (RAMEU): <http://rameau.bnf.fr/>

Russian Association for Digital Humanities: <http://dhrussia.ru/>

Siglo de Oro del Teatro Español. SOTE: <http://prhlt-carabela.prhlt.upv.es/tso>

Social Sciences and Humanities Research Council: <http://www.sshrc-crsh.gc.ca/home-accueil-eng.aspx>

Sociedad Española de Musicología: <http://www.sedem.es/es/portada.asp>

TC/12. Patrimonio teatral clásico español: <http://tc12.uv.es/>

Text Encoding Initiative (TEI): <http://www.tei-c.org/>

ThatCamp: <http://thatcamp.org/>

The Digital Humanities Manifesto 2.0: http://humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf

The Lazarus Project [proyecto]: <http://www.lazarusprojectimaging.com/>

The Late Tony Sale's Codes and Ciphers Website: <http://www.codesandciphers.org.uk/index.htm>

The TEI (Text Encoding Initiative) Guidelines: http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/Browse_the_P5_Guidelines

Transcribe Bentham: <http://www.ucl.ac.uk/transcribe-bentham/>

tranScriptorium [proyecto]: <http://transcriptorium.eu/>

Universitat Autònoma de Barcelona (Máster Humanidades Digitales): <http://masters.filescat.uab.cat/mhd/index.php/inscripcion/>

What is Digital Humanities?: <http://whatisdigitalhumanities.com/>

World Wide Web Consortium (W3C): <https://www.w3.org/>