

# Explorando la presencia de personajes femeninos en la comedia en tiempos de Lope de Vega desde las Humanidades Digitales

## Digital Humanities and the Presence of Female Characters in Spanish Golden Age Comedia

**David J. Amelang**

<https://orcid.org/0000-0001-5999-6947>

Universidad Autónoma de Madrid

ESPAÑA

[david.amelang@uam.es](mailto:david.amelang@uam.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 39-54]

Recibido: 28-11-2022 / Aceptado: 13-02-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.04>

**Resumen.** Este artículo visibiliza el uso que se le puede dar a una serie de proyectos de Humanidades Digitales, como son las bases de datos de *Rolecall*, DICAT y CATCOM o la biblioteca digital EMOTHE, a la hora de analizar las dinámicas escenográficas en el teatro español de finales del siglo xvi y principios del siglo xvii, coincidiendo con las décadas en activo del máximo representante de la comedia nueva, Lope de Vega. En particular este estudio se centra en la presencia y el protagonismo de los personajes femeninos, e indaga en los múltiples factores que pueden haber influenciado en las dinámicas de género representadas sobre los tablados españoles y europeos de la edad moderna.

**Palabras Clave.** Humanidades Digitales; género; Historia de la mujer; Lope de Vega; Shakespeare.

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i, referencia PID2019-104045GB-C54, financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y «FEDER: una manera de hacer Europa».

**Abstract.** This article showcases how Digital Humanities projects, such as the *Rolecall*, DICAT and CATCOM databases and the EMOTHE digital library, can enrich the analysis of the stage dynamics in the Spanish *comedia* during the late 16th and early 17th centuries, coinciding with the career span of its most prominent standard-bearer, Lope de Vega. In particular this essay focuses on the presence and the protagonism of female characters, and examines the factors that helped shape the fluctuating gender dynamics of the early modern stage.

**Keywords.** Digital Humanities; Gender; Women's History; Lope de Vega; Shakespeare.

Uno de los muchos aspectos del teatro del Siglo de Oro que han cautivado a sus lectores y aficionados a lo largo de los siglos es la impresionante variedad y complejidad de sus personajes femeninos. Con frecuencia los dramaturgos de la comedia nueva española construían historias en torno a protagonistas femeninas, muchas de las cuales han llegado a convertirse en figuras icónicas de la literatura nacional. Esta centralidad de los personajes femeninos podría deberse al papel fundamental que desempeñaban las mujeres en la industria del teatro comercial de la época, primero como actrices y posteriormente también como autoras de comedias e incluso como dramaturgas profesionales. Mediante el uso de técnicas cuantitativas, este estudio explora la presencia y el protagonismo de los personajes femeninos en la comedia española de finales del siglo XVI y principios del XVII, coincidiendo con los años en activo de Lope de Vega, su abanderado más destacado.

El instrumento principal utilizado para este análisis es *Rolecall: A Database of Characters in Early Modern European Theatre* [<http://www.rolecall.eu>], una base de datos inaugurada en 2021 que incluye más de 1.800 obras teatrales provenientes de diversas culturas teatrales de la Europa moderna. *Rolecall* permite a sus usuarios comparar las dinámicas de género de los teatros europeos de los siglos XVI y XVII a través de diversas opciones de visualización interactiva. Las siguientes páginas muestran cómo se puede utilizar *Rolecall* para analizar la presencia y el protagonismo de personajes femeninos en las obras teatrales de la España moderna. Asimismo, se ilustra cómo el uso de *Rolecall* junto con otros proyectos digitales pertenecientes al consorcio ASODAT: *Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español* puede ayudar a especialistas y estudiantes del Siglo de Oro a ampliar su comprensión de las dinámicas de género, no solo en los escenarios españoles, sino también en los de otros países europeos.

Este artículo está dividido en tres secciones. La primera examina las dinámicas de protagonismo femenino en el teatro de principios del siglo XVII, mediante la comparación de datos de diferentes autores y géneros dramáticos incluidos en *Rolecall*. La segunda sección incorpora dos bases de datos de ASODAT, las denominadas DICAT y CATCOM, para analizar la dinámica de género en las actuaciones de dos célebres actrices: Jerónima de Burgos y Josefa Vaca. El estudio finaliza exponiendo las ventajas de emplear *Rolecall* junto con EMOTHE, una biblioteca digital

multilingüe de clásicos del teatro europeo de los siglos XVI y XVII, para enriquecer el canon dramático moderno con más obras con un alto nivel de protagonismo femenino.

#### **ANÁLISIS DE LAS DINÁMICAS DE GÉNERO EN LA COMEDIA ESPAÑOLA USANDO ROLECALL**

El corpus en el que se basa este estudio está formado por 447 comedias escritas entre las décadas de 1590 y 1630, coincidiendo aproximadamente con la carrera de dramaturgo de Lope de Vega. El corpus se divide en décadas de la siguiente manera:

DÉCADA	1590	1600	1610	1620	1630		
Nº DE COMEDIAS	68	87	120	102	70	TOTAL	447
PORCENTAJE DE HABLA FEMENINO	22.88	23.02	24.91	27.32	27.70	MEDIA	25.17

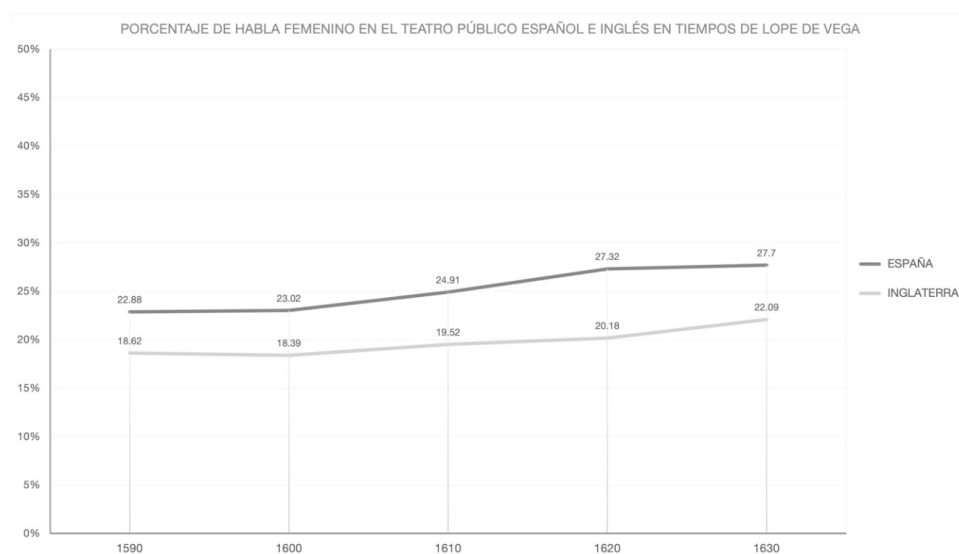
Como puede observarse, los inicios del siglo XVII fueron testigos de un lento pero constante incremento de la presencia y protagonismo de personajes femeninos en los escenarios públicos, cuya participación aumenta progresivamente desde algo menos del 23 % en la década de 1590 hasta casi el 28 % en la década de 1630. Esta tendencia ascendente refleja no tanto una creciente apreciación social por la mujer —lo que podríamos llamar un cambio ideológico proto-feminista—, sino el aumento gradual de su participación en el proceso creativo teatral, principalmente como actrices, pero con el paso del tiempo también como autoras de comedias y escritoras.

Por supuesto que éste no siempre fue el caso. Durante un breve período en la década de 1580, los moralistas de la nación presionaron con éxito para que se prohibiera que las mujeres se desempeñasen profesionalmente en los teatros públicos españoles. Sin embargo la prohibición no duró mucho, ya que los corrales de comedias sufrieron una importante reducción de sus ingresos, algo que las autoridades consideraron inaceptable debido a que los teatros constituían una de las fuentes principales de financiación de hospitales y otros tipos de instituciones cívicas<sup>1</sup>. Tras esta breve prohibición, las actrices regresaron a los escenarios. Muchas de ellas llegaron a ser consideradas las estrellas de sus compañías y alcanzaron incluso estatus de celebridad, equiparándose su remuneración a dicho estatus y

1. La primera vez que se prohibieron las actrices en España fue en 1580, aunque al parecer todas las partes implicadas —compañías de actores, público e incluso las autoridades locales— ignoraron el edicto y las mujeres continuaron actuando en los escenarios a pesar de la nueva normativa. La segunda prohibición se decretó en 1586 y esta vez la ley se aplicó aunque brevemente, ya que al año siguiente el Consejo reevaluó esta medida y levantó oficialmente la prohibición. Ball, 2017, p. 26; Oehrlein, 1998, pp. 252-253.

siendo solamente superadas por los propios autores de compañía<sup>2</sup>. No es de extrañar, por tanto, que los dramaturgos de la nación crearan roles cada vez más sustanciosos e icónicos para ellas.

La mejor manera de ilustrar la importancia de las actrices en el teatro español es comparar la longitud de los roles femeninos del corpus de comedias españolas con los del teatro de la Inglaterra de Shakespeare. Como es bien sabido, estas dos tradiciones teatrales tan similares diferían entre sí en un aspecto crucial: mientras que en España las mujeres desempeñaban un papel fundamental en la empresa teatral, en Inglaterra las compañías teatrales profesionales estaban compuestas íntegramente por representantes masculinos, y por lo tanto, todos los personajes femeninos eran interpretados por niños y hombres vestidos de mujer. Por lo general, los actores que emprendían estos roles eran muy jóvenes, entre 8 y 20 años, equiparables a aprendices, mientras que las estrellas de la compañía eran actores veteranos que únicamente representaban roles masculinos<sup>3</sup>. El contraste entre el porcentaje de habla femenina en las obras de teatro españolas e inglesas refleja estas diferentes dinámicas escénicas:

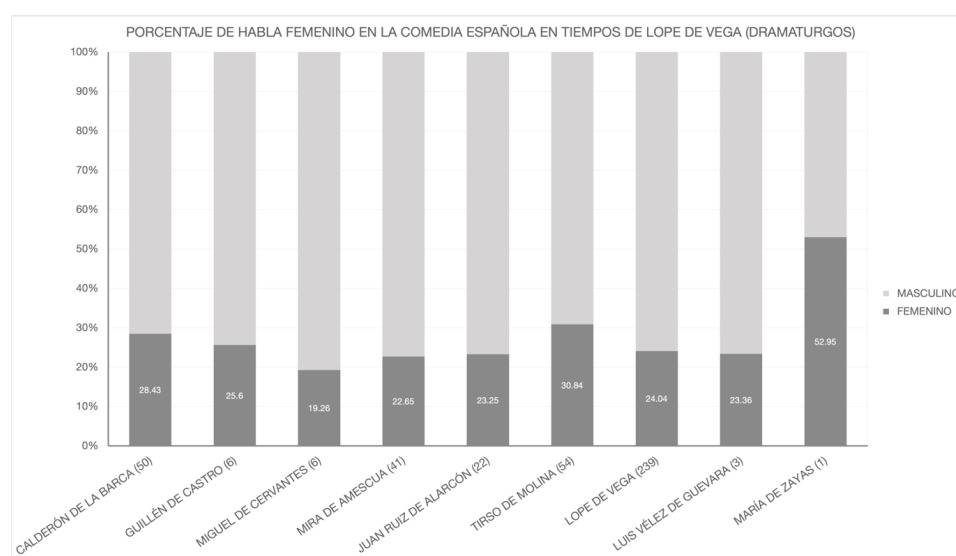


2. Davis y Varey, 2003, pp. cxxxiii-cxlii; Rodríguez Cuadros, 2012, pp. 104-105; Samson, 2011, p. 158; Sanz Ayán, 2015, pp. 119-120; Sanz Ayán y García García, 2000, p. 37.

3. Más información sobre los niños actores en las compañías de teatro de la Inglaterra de Shakespeare en Belsey, 2005; Brown, 2017; Kathman, 2005. Cabe señalar que la 'prohibición' (más cultural que estrictamente legal) de las actrices profesionales en Inglaterra se aplicaba únicamente a las actuaciones comerciales en teatros públicos y no a otras formas de actuación como espectáculos en la corte o el teatro callejero.

Vistas estas condiciones, y a pesar de que existen muchas obras inglesas en las que las mujeres tienen un papel protagónico, es lógico que los dramaturgos ingleses asignaran menos peso a los actores relativamente desconocidos e inexpertos que a las reputadas estrellas de renombre que interpretaban personajes masculinos. Por otro lado, los dramaturgos españoles podían contar con intérpretes femeninas con experiencia e incluso potencial de estrella, lo cual facilitaba la consolidación de un ecosistema que fomentaba un mayor grado de protagonismo femenino que el de sus homólogos ingleses<sup>4</sup>.

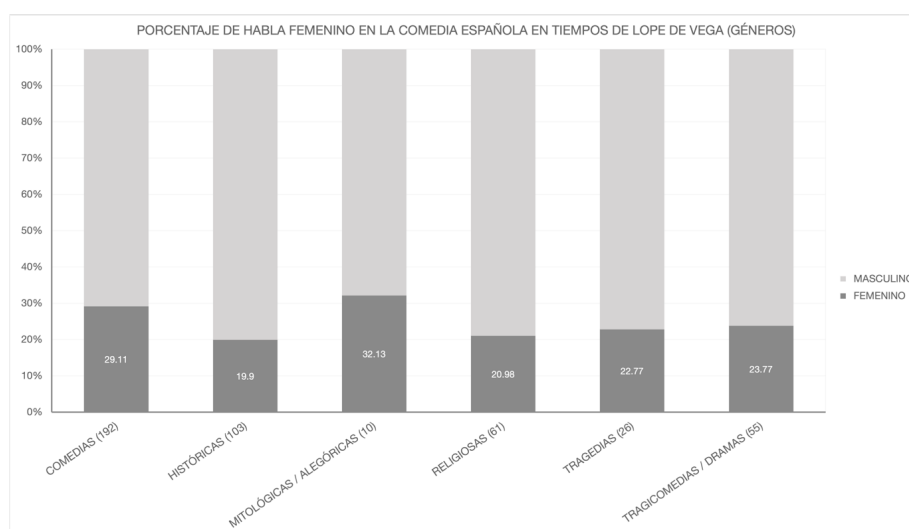
Dicho esto, el panorama teatral español dista mucho de ser homogéneo en cuanto al peso de los personajes femeninos se refiere. Por ejemplo, la diferencia en la participación del discurso femenino entre la comedia y otros tipos de espectáculos teatrales, como el teatro breve (entremeses, loas, bailes, etc.) o los autos sacramentales, merece una exploración más detallada. Pero incluso dentro de la comedia, que es el objeto de este análisis, los dramaturgos diferían en la forma en que representaban y empoderaban a sus personajes femeninos. El siguiente cuadro ilustra nuestro corpus de obras ordenadas por autores (se excluyen aquellas comedias cuya autoría es desconocida o incierta).



4. Un estudio preliminar comparando las dinámicas de género en el teatro de Lope de Vega y Shakespeare se puede encontrar en Amelang, 2019.

Lope de Vega, con diferencia el más prolífico de los dramaturgos representados en el corpus, marca la pauta con una media aproximada del 24 % de sus versos pronunciados por personajes femeninos, muy cerca del 25 % que constituye el promedio global. El dramaturgo que escribió los papeles femeninos más breves fue Miguel de Cervantes, cuyas obras de corte clasicista tuvieron bastante menos éxito que las de Lope y sus acólitos de la comedia nueva; uno no puede dejar de preguntarse si el relativo fracaso de Cervantes podría atribuirse, al menos en parte, a la ausencia de roles importantes para las actrices que tanto entusiasmaban al público español<sup>5</sup>. En el otro extremo del espectro se encuentran Tirso de Molina y un entonces joven Calderón de la Barca. La evolución de Calderón es particularmente llamativa, ya que la longitud de sus papeles femeninos —muy superior a la media en sus primeras décadas— disminuiría significativamente a medida que se alejaba de la influencia de la comedia nueva lopesca y se centraba más en escribir autos sacramentales y espectáculos para la corte. Y, por supuesto, no podría haber mejor indicador del impacto que tuvo la participación de las mujeres en el proceso creativo teatral que María de Zayas, cuya única comedia *La traición en la amistad* dedica más de la mitad de sus versos a los personajes femeninos de la obra. A medida que pasaba el tiempo y más mujeres se incorporaban al mundo de la dramaturgia profesional tanto en España como en el resto de Europa el género del autor se convirtió, con diferencia, en la variable más importante para determinar la presencia y el protagonismo de los personajes femeninos, como se puede observar en las obras de escritoras como Ana Caro, Sor Juana, María do Ceú, Aphra Behn o Madame Ulrich entre otras.

La variabilidad que muestran los dramaturgos españoles en el protagonismo femenino coexiste con una correlación mucho más estable entre el género de los protagonistas y el género dramático de la obra. El siguiente cuadro desglosa las 447 obras de nuestro corpus en géneros teatrales:



5. El corpus de Cervantes comprende todas las obras escritas por él, incluidas algunas de la década de 1580 y, por lo tanto fuera del intervalo temporal de este estudio.

La mayoría de obras con un porcentaje de habla femenino alto son de naturaleza cómica —comedias en el sentido aristotélico— u obras de temática mitológica y/o alegórica. Esto era en cierta manera esperable, ya que a lo largo de la historia literaria europea la comedia se ha considerado el género dramático más adecuado para las tramas protagonizadas por personajes femeninos. Por ejemplo, y volviendo a la comparación entre el drama español y el inglés, casi todas las obras isabelinas y jacobeanas con un alto nivel de habla femenina son también comedias o tragicomedias, lo cual se puede apreciar claramente a través de las herramientas de visualización disponibles en la página de *Rolecall*. De hecho, la única excepción notable a esta regla es el teatro inglés y francés de finales del siglo XVII y su predilección por lo que se conoce como *she-tragedies* o *tragédies féminines* (obras que centralizan el sufrimiento de las mujeres), como también se refleja en nuestra base de datos.

Hay muchas otras variables a tener en cuenta a la hora de analizar la intersección entre género y protagonismo en el teatro áureosecular. La fecha, la autoría y el género de las obras son solo algunos de los atributos que ayudan a comprender mejor cómo la comunidad teatral española determinó el lugar y la prominencia de los personajes femeninos en sus obras dramáticas. *Rolecall*, junto con otros proyectos digitales desarrollados bajo el paraguas de ASODAT, permite profundizar en el conocimiento de las estadísticas y los textos dramáticos de la Europa moderna. La siguiente sección ilustra diferentes formas en que los estudiosos del teatro del Siglo de Oro pueden beneficiarse del uso de estas plataformas para profundizar en la dinámica del protagonismo femenino en las obras de Lope de Vega y sus coetáneos.

#### CONJUGANDO *ROLECALL* CON *DICAT* Y *CATCOM*: LOS CASOS DE JERÓNIMA DE BURGOS Y JOSEFA VACA

Como se ha explicado anteriormente, las actrices españolas jugaron un papel destacado en el desarrollo y popularidad del teatro comercial de Lope de Vega y sus contemporáneos. En particular las actrices principales, conocidas como las primeras damas, se encontraban entre las artistas más conocidas y mejor pagadas del país. Muchas alcanzaron el estatus de celebridad e incluso tuvieron obras escritas explícitamente para ellas y/o en su honor; algunas incluso llegaron a tener voz y voto a la hora de escoger el repertorio de las comedias que representaban sus compañías. Esta sección se centra en dos de esas primeras damas, ambas estrechamente vinculadas al propio Lope de Vega: Jerónima de Burgos y Josefa Vaca. Si se combina la extensa documentación de proyectos como el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* (<https://dicat.uv.es/>)<sup>6</sup> y la *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (CATCOM)* (<https://catcom.uv.es/>), ambos coordinados por Teresa Ferrer Valls, con los datos de *Rolecall* nos es posible reconstruir las dinámicas de género en las obras interpretadas por ambas actrices y sus compañías teatrales. El objetivo es comprender

6. Salvo indicación expresa, toda la información biográfica de Jerónima de Burgos, Josefa Vaca y el resto de comediantes mencionadas en este apartado ha sido extraída de sus entradas en DICAT.

mejor las diferentes etapas de sus carreras y arrojar luz sobre una serie de factores que podrían haber contribuido a una mayor presencia femenina en las obras representadas por sus compañías.

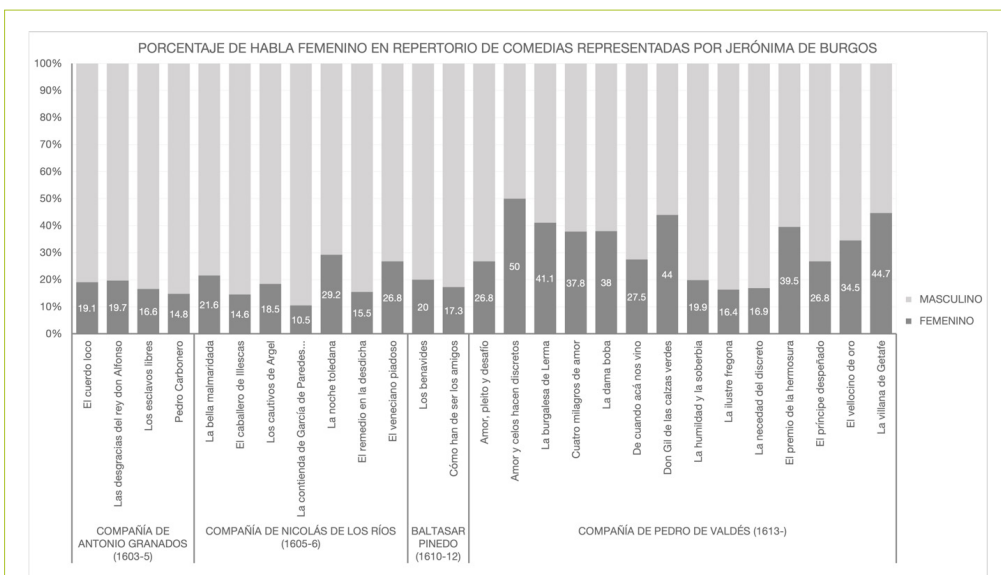
Jerónima de Burgos (c. 1580-1641) fue una de las primeras damas más destacadas del Siglo de Oro español. Según DICAT parece haber sido, junto a su marido Pedro de Valdés, una de las colaboradoras más recurrentes de Lope durante las primeras décadas del siglo xvii. Fue, por ejemplo, la madrina del hijo de Lope y Micaela de Luján, Félix Lope (n. 1607). De hecho, tanto la relación personal como la profesional entre Lope y Jerónima fue tan estrecha que a menudo se ha especulado con que fueran amantes. Burgos y Valdés actuaron en muchas de las compañías más importantes del país durante las décadas de 1590 y 1600 y fueron muy codiciados no solo por sus habilidades interpretativas sino también por su amplia experiencia gerencial. Según DICAT, actuaron en las compañías de Antonio Granados (1603-1605), Nicolás de los Ríos (1605-1606) y Baltasar Pinedo (1610-1612) entre otras, hasta 1613 cuando el Consejo de Castilla otorgó a Valdés la licencia para dirigir su propia compañía<sup>7</sup>. Si bien Valdés era el autor oficial de la compañía, toda la evidencia sugiere que Burgos estaba tan a cargo del día a día de la compañía como él, sino más<sup>8</sup>. Se podría decir que fue una de las primeras autoras de comedias no oficiales de España, además de una de las musas del principal dramaturgo del país.

Tras reconstruir la trayectoria de Burgos con DICAT, el siguiente paso es reunir el corpus más completo de comedias en las que se sabe con certeza que actuó. Por ejemplo, el manuscrito autógrafo de *La dama boba* de Lope menciona su interpretación del papel de Nise, y el manuscrito de *Los Benavides* —también de Lope— indica que representó a Clara como parte de la compañía de Baltasar de Pinedo en 1610. Sin embargo, más allá de casos coyunturales como estos, también podemos añadir a nuestra lista las obras teatrales representadas por las distintas compañías a las que Burgos perteneció. Para ello he recurrido a CATCOM, la base de datos que recopila todas las funciones teatrales documentadas en la península ibérica durante el Siglo de Oro español. Al buscar las obras representadas por las compañías de Antonio Granados, Nicolás de los Ríos y Baltasar Pinedo durante los años en los que tanto ella como su marido trabajaron con/para ellos, además de las representaciones de la compañía de Valdés a partir de 1613, se puede ensamblar un corpus de comedias en las que pudo haber actuado Burgos. Muchas de las obras enumeradas en CATCOM se han perdido; otras no están disponibles en formato digital y, por lo tanto, aún no hemos podido incluirlas en la base de datos de *Rolecall*. No obstante, y con la ayuda de Álvaro Cuéllar de ETSO [<https://etso.es>], he podido reunir una colección de comedias suficientemente representativa con la que empezar a trazar un perfil de género para su repertorio.

7. Valdés y Burgos también pertenecieron a la compañía de Alonso de Heredia entre 1606 y 1608, pero durante ese tiempo ella no actuó; se encargaba de gestionar la compañía cuando su marido no estaba disponible.

8. Gadea y De Salvo, 1997-1998, p. 172.





De las 14 obras teatrales que interpretaron las compañías de Granados, Ríos y Pinedo durante los años que Burgos estuvo con ellos y para los cuales tenemos datos, la proporción media de discurso hablado por personajes femeninos es del 18,8 %, cifra que contrasta notablemente con el 33,1 % de las 13 obras interpretadas por la compañía de su marido. Entre el repertorio de la compañía Valdés se encuentran algunas de las comedias más femeninas de Lope de Vega y Tirso de Molina como *Amor y celos hacen discretos*, *La villana de Getafe* y *Don Gil de las calzas verdes*. La pronunciada diferencia entre las obras que representaron las compañías de Granados, Ríos y Pinedo y las que puso en escena la compañía de Valdés podría deberse a la función gestora que Burgos desempeñaba en la compañía de su marido. No era raro que en aquellos tiempos las mujeres dirigieran las compañías de sus maridos de manera no oficial. Por ejemplo, María de Córdoba, más conocida como Amarilis, parece haber gestionado los asuntos cotidianos de la compañía de su esposo Andrés de la Vega<sup>9</sup>. Si efectivamente Jerónima de Burgos desempeñó un papel similar en la compañía de Pedro de Valdés, esto sugeriría que una de las primeras compañías de teatro españolas dirigidas por una mujer favoreció la construcción de un repertorio de obras con mayor presencia femenina que las compañías dirigidas por hombres.

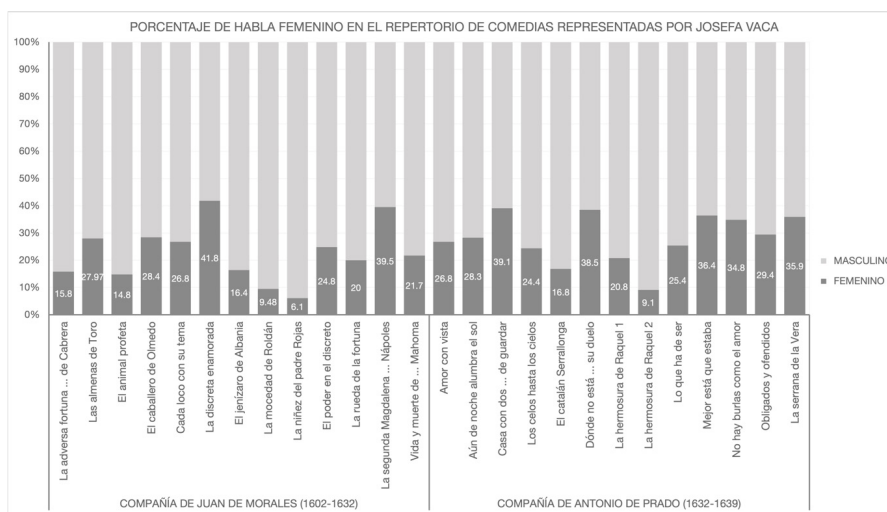
Un caso igualmente sugerente es el de la actriz Josefa, o Jusepa, Vaca. Al igual que Jerónima de Burgos, Josefa Vaca fue una de las intérpretes femeninas más conocidas de la España de principios del siglo XVII. Como escribe Mercedes de los Reyes Peña, Vaca fue

9. Ferrer Valls, 2008, pp. 92-98.

querida por el público y visitada por Grandes del Reino, despertó pasiones y críticas no únicamente en Castilla sino también en Portugal, y no sólo en el Seiscientos sino incluso en épocas posteriores mucho más cercanas a la nuestra<sup>10</sup>.

Nacida en una familia dedicada al teatro, Josefa era hija del autor de comedias Juan Ruiz de Mendi y de la actriz Mariana Vaca, a quien Lope elogió una vez por su interpretación del personaje principal de su comedia *La viuda valenciana*. En 1602, Josefa se casó con Juan de Morales Medrano, uno de los ocho autores de comedias con licencia oficial del reino de Castilla, y juntos recorrieron los principales escenarios de España durante más de 30 años. En esos años se ganó los elogios de muchos en el panorama teatral nacional. En el prólogo de su *La mocedad de Rol-dán*, Lope la describe como «única», y dice que ella «ha honrado las comedias con la gracia de su acción y la singularidad de su ejemplo». Vélez de Guevara también dedicó su *La serrana de la Vera* a Vaca, a quien a menudo se le atribuye su habilidad para interpretar personajes femeninos disfrazados de hombres. En 1632, tanto ella como su esposo se unieron a la compañía de Antonio de Prado, quien ese mismo año se había casado con su hija Mariana Vaca de Morales (n. 1608), una famosa actriz por derecho propio. Incluso cuando su esposo estuvo de gira solo o con otras compañías en los años siguientes, Josefa permaneció en la compañía de su yerno, actuando junto a su hija durante el resto de su carrera profesional. Poco después de que naciera Bárbara, la hija de Mariana y Antonio, en 1632, Lope de Vega ejerció de padrino en su bautismo en la parroquia de San Sebastián.

El proceso de reconstrucción de la carrera de Vaca ha sido el mismo que el de Jerónima de Burgos. Además de las obras y roles que gracias a DICAT sabemos con certeza que interpretó, como Doña Elvira en *Las almenas de Toro* de Lope, recurrimos a CATCOM para conocer más sobre las obras teatrales que las compañías de Morales y Granados representaron durante los años que Vaca compartió con ellos. Se identificaron un total de 26 obras, 13 de cada compañía:



10. Reyes Peña, 1998, p. 82.

De nuevo, el desglose de los corpora de Josefa Vaca se parece al de Burgos, ya que la cantidad de versos de personajes femeninos que aparecen en las obras correspondientes a la última parte de su carrera es significativamente mayor que las de los años anteriores. La cuota media de habla femenina en el repertorio de Morales es del 22,6 %, frente al 28,1 % del de Prado. Este incremento cronológico, presente tanto en las listas de Burgos como en las de Vaca, se corresponde con la tendencia general nacional de expansión paulatina de la presencia femenina en la comedia española. El gráfico también muestra que si bien el techo del protagonismo femenino en ambos corpus es comparable, hay un mínimo considerablemente más alto en las obras de Prado que en las de Morales. Esto, por supuesto, podría ser la consecuencia de que la compañía de Prado tuviera dos actrices principales de gran prestigio, tanto Josefa como su hija Mariana. Otra posibilidad, no incompatible, es que Mariana Vaca, al igual que Jerónima de Burgos antes que ella, estuviera involucrada en el manejo diario de los asuntos de la compañía de su esposo, incluida la compra y puesta en escena de obras de teatro; de hecho, a partir de 1647 existen contratos de representación firmados por Mariana, algo poco común en una época en la que las mujeres no solían tener capacidad jurídica para firmar documentos legales. Cuando Antonio de Prado falleció en 1651, Mariana Vaca de Morales se hizo cargo de la compañía, convirtiéndose en una de las primeras autoras de comedias con licencia oficial en la historia del teatro español<sup>11</sup>.

Este breve ejercicio, que combina los datos de *Rolecall* con los de dos proyectos digitales de notable valor como DICAT y CATCOM, invita a reflexionar sobre los distintos factores que contribuyeron a un mayor protagonismo femenino en la comedia española en la época de Lope de Vega. Este análisis muestra a las primeras damas de la España del Siglo de Oro —y en particular muestra a aquellas que también desempeñaron un papel directivo dentro de sus compañías teatrales— como fuerzas impulsoras en la configuración de un corpus dramático nacional que contó con más protagonistas femeninas. Tanto Jerónima de Burgos como el dúo madre-hija de Josefa y Mariana Vaca no solo fueron estrellas, sino que también estuvieron directamente involucradas en la elección de los tipos de obras y roles que querían representar. A pesar de tratarse de una época en la que no se esperaba ni se permitía que las mujeres escribieran y dirigieran sus propias obras, no es sorprendente encontrar este tipo de iniciativa —ese nivel de participación activa en el proceso creativo— que tiene un impacto directo en las dinámicas de género representadas en la escena española de la Edad Moderna. Este artículo termina con la presentación de un tercer proyecto relacionado con ASODAT, la biblioteca digital multilingüe EMOTHE, para mostrar cómo el uso de las nuevas tecnologías puede diversificar el estudio de las culturas teatrales de la Europa de los siglos XVI y XVII desde una perspectiva de género.

11. Ferrer Valls, 2002, p. 159. Ferrer explica el proceso de cómo muchas actrices se convirtieron en directoras de compañía, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, en Ferrer Valls, 2008, pp. 86-92.

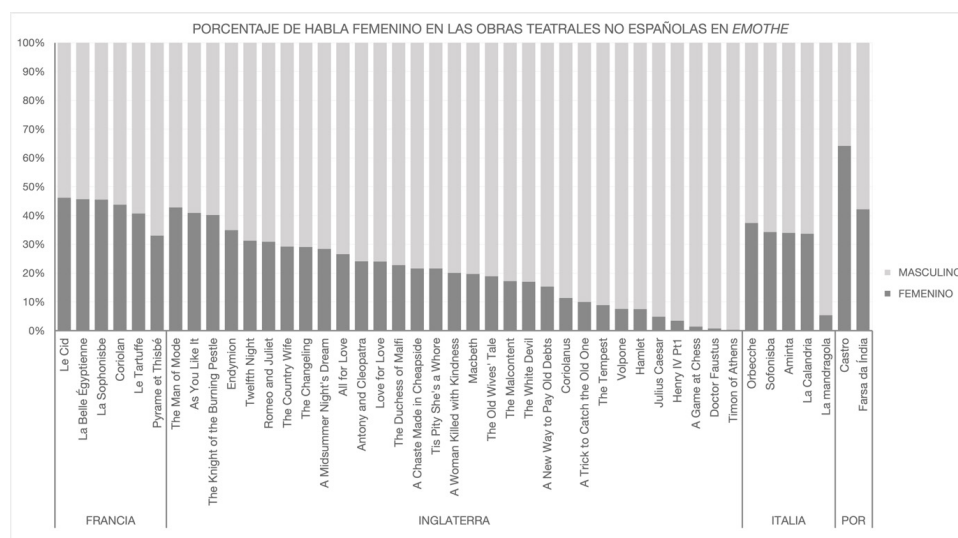
### CONJUGANDO *ROLECALL* CON EMOTHE: REDEFINIENDO EL CÁNON TEATRAL MODERNO EUROPEO

Uno de los cambios más esperados de los últimos años entre los estudiosos del teatro europeo moderno es que la investigación intercultural supere las fronteras nacionales. El trabajo de los historiadores transnacionales del teatro ha revelado los beneficios de leer y analizar comparativamente los diferentes corpus dramáticos y las culturas escénicas de la Europa de los siglos *xvi* y *xvii*. Las barreras lingüísticas y culturales han obstaculizado este tipo de investigación, pero recientemente ha habido una importante afluencia de proyectos, tanto digitales como no digitales, que han intentado paliar esas dificultades. El resultado de uno de esos esfuerzos es la Biblioteca Digital del proyecto EMOTHE, dirigido por Joan Oleza y Jesús Tronch y que forma parte del proyecto coordinado ASODAT. Esta biblioteca ofrece ediciones multilingües de libre acceso de obras de teatro de las tradiciones dramáticas más destacadas de la Europa moderna; hasta la fecha alberga versiones digitales de 154 obras de teatro de cinco países diferentes (España, Inglaterra, Francia, Italia y Portugal), la mayoría de las cuales ofrecen la posibilidad de leer el original junto a una traducción al menos a uno —y hasta cuatro— de los demás idiomas.

Como ya he defendido en otros contextos, proyectos como EMOTHE tienen el potencial no solo de ampliar nuestro acceso a y comprensión de los clásicos pertenecientes a diferentes corpus sino también de remodelar nuestros hábitos de lectura cuando se trata de abordar el legado artístico, cultural y social de otros países<sup>12</sup>. Sucede con frecuencia que, al aproximarse por primera vez a un nuevo corpus dramático, uno se dirige directamente a las obras con mayor reconocimiento de nombre o estatus canónico. Por supuesto que muchas —podría decirse que la mayoría— de esas obras merecen nuestra atención, pero también es importante reconocer que durante muchos años la construcción de esos cánones ha estado a cargo de lectores y críticos con intereses considerablemente diferentes a los del público del siglo *xxi*. Entre las tendencias que han adquirido más relevancia entre los lectores contemporáneos del teatro moderno está la de valorar el protagonismo femenino y la diversidad en las dinámicas de género, una consideración que puede no haber estado en la mente de las generaciones anteriores de los estudiosos del teatro moderno. Al ofrecer una selección de obras que va más allá del canon establecido, EMOTHE arroja luz sobre otras obras que a menudo han sido pasadas por alto o han sido poco estudiadas, no solo en el extranjero sino también en el ámbito nacional. Esta última sección del artículo muestra cómo el uso de la biblioteca digital EMOTHE junto con la base de datos *Rolecall* puede ayudar a los académicos y estudiantes del teatro de la Edad de Oro con un interés activo en obras con niveles elevados de presencia y protagonismo femenino a involucrarse en el estudio de los corpus dramáticos de otros países.

12. Amelang, 2021, pp. 127-128.

El punto de partida de este ejercicio es la construcción de un corpus de obras teatrales de la Edad Moderna en lengua no española registradas en *Rolecall* y de las cuales EMOTHE ofrezca una traducción al español. En *Rolecall* tenemos analizadas 117 de las 153 obras incluidas actualmente en EMOTHE, de las cuales 46 son comedias españolas. De las 70 restantes, EMOTHE ofrece traducciones al español para 44 de ellas. El siguiente cuadro ilustra las 44 obras organizadas según su país de origen y el porcentaje de habla femenina:



La mayor parte de las obras de esta tabla (31) provienen de la Inglaterra de finales del siglo XVI y XVII. Esto no debe sorprender, ya que el teatro isabelino y jacobeano, con mucho, la tradición dramática nacional más estudiada, leída y representada de la Europa moderna. Dicho esto, solo 12 de las obras en inglés son obras escritas por Shakespeare, lo que en sí mismo hace que EMOTHE sea un proyecto que desafía el canon al erigirse en torno a los principios de la diversidad literaria. Si damos un paso más y nos fijamos en el corpus inglés, muchas de las obras que ocupan los primeros lugares en el habla femenina son relativamente desconocidas fuera de los círculos especializados de habla inglesa. Consideremos, por ejemplo, la primera obra, *The Man of Mode* (1676) de George Etherege. Pertenece a lo que comúnmente se conoce como el período de la Restauración (1660-1700), uno de cuyos rasgos más importantes fue la incorporación de las mujeres en la empresa teatral tanto como actrices como dramaturgas profesionales; esto a su vez ayuda a explicar el salto significativo en el protagonismo femenino en las obras escritas durante este período en comparación con las compuestas en la época de Shakespeare. Al incluir obras como *The Man of Mode*, y no solo las comedias y tragedias más famosas de Shakespeare y sus contemporáneos, EMOTHE brinda la oportunidad de interactuar con un subconjunto más diverso —y en este caso particular

impulsado por mujeres— de la producción dramática de Inglaterra del siglo xvii. Otras obras de la Restauración incluidas en EMOTHE con traducción al español son *The Country Wife* (1672-1673) de William Wycherley y *All for Love* (1678) de John Dryden, entre otras<sup>13</sup>.

Otra obra inglesa que ocupa un lugar destacado por su participación femenina y de la que seguramente muchos entusiastas de la Edad de Oro probablemente nunca habrán oído hablar es *Endymion* (1588) de John Lyly. Lyly era el dramaturgo principal de los Children of Paul's, una de las dos llamadas *children companies* londinenses de la década de 1580 compuesta en su totalidad por niños y adolescentes varones. El hecho de que Lyly escribiera para una compañía formada enteramente por chicos jóvenes significaba que no estaba sujeto a las mismas condiciones que Shakespeare, cuyos actores principales eran bastante más mayores y solo interpretaban papeles masculinos. Sin embargo, en el caso de Lyly todos sus intérpretes eran niños relativamente inexpertos, por lo que ninguno estaba predestinado a actuar en un género específico en base a su fama o experiencia. De hecho, se podría argumentar que fue su trabajo con actores tan jóvenes lo que permitió que las obras de Lyly desafiaran el binario masculino-femenino a través de personajes que exhibían una mayor fluidez de género que los papeles de las obras interpretadas por compañías adultas<sup>14</sup>. En este sentido, las *children companies* del Londres isabelino y sus obras eran completamente atípicas en la práctica teatral europea moderna, y al incluir obras como *Endymion* en su biblioteca EMOTHE permite a las personas que no leen inglés familiarizarse con las peculiaridades que este tipo de drama puede ofrecer.

Finalmente, además de las obras inglesas, la tabla incluye 13 obras de Francia (6), Italia (5) y Portugal (2). Algunas de estas obras y sus autores son muy conocidos, como Molière, Pierre Corneille, Niccolò Machiavelli o Gil Vicente; otros menos. Al igual que en los corpus de inglés y español, EMOTHE logra cierto equilibrio entre los dramaturgos conocidos por todos (es decir, canónicos) y los menos conocidos de las mismas culturas teatrales. Sin embargo, lo que la mayoría de las obras de la tabla tienen en común es su porcentaje de habla femenina superior al promedio del período. Esta circunstancia se debe aparentemente más a la pura casualidad que a una postura ideológica, ya que hay muchas otras obras de teatro francesas, italianas y portuguesas en la colección EMOTHE con menor participación en el habla femenina para las cuales el sitio web simplemente aún no ofrece una versión en español. Depende de los lectores decidir con qué obras o dramaturgos comenzar a aventurarse en el mundo del análisis dramático transcultural. A través de la base de datos *Rolecall* como de la biblioteca digital EMOTHE, aquellos estudiosos de la

13. Un proyecto de Humanidades Digitales centrado en las obras teatrales de finales del siglo xvii en Inglaterra es *The Restoration Comedy Project* [<http://institucional.us.es/restoration>], coordinado por miembros de la Universidad de Sevilla.

14. Para más información sobre John Lyly y el teatro de las compañías infantiles de Londres ver Kesson, 2014, esp. ch. 3.

historia del teatro que tengan un especial interés en el protagonismo femenino tienen a su disposición nuevas herramientas y nuevos criterios para aventurarse más allá de los confines del llamado canon occidental.

### CONCLUSIÓN

El objetivo de este breve ejercicio ha sido subrayar el valor de las nuevas tecnologías a la hora de explorar la cultura teatral española del Siglo de Oro, poniendo especial énfasis en los personajes femeninos de las comedias de Lope de Vega y sus coetáneos. En particular, este estudio ha puesto el foco en los diversos factores que determinaron un mayor o menor nivel de protagonismo femenino en dichas obras, entre ellos la presencia o no de actrices y/o dramaturgas, el género dramático o la incorporación de las mujeres a la gestión de las compañías teatrales. También se ha querido resaltar el potencial indiscutible de los proyectos digitales tanto a la hora de facilitar el estudio transcultural y comparado de las distintas tradiciones dramáticas europeas como a la de redefinir el canon teatral moderno usando criterios más consonantes con los intereses de los públicos y lectores del siglo XXI, siendo las dinámicas de género un ejemplo claro de ello. La creciente presencia de las Humanidades Digitales en la investigación del teatro en tiempos de Lope de Vega promete promover un intercambio intelectual cada vez más fructífero, diverso e innovador entre comunidades científicas que tienen mucho que aportarse las unas a las otras.

### BIBLIOGRAFÍA

- Amelang, David J., «Playing Gender: Toward a Quantitative Comparison of Female Roles in Lope de Vega and Shakespeare», *Bulletin of the Comediantes*, 71.1-2, 2019, pp. 119-134.
- Amelang, David J., «Las humanidades digitales y la redefinición del canon teatral del Siglo de Oro», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 97.1, 2021, pp. 115-134.
- Ball, Rachael, *Treating the Public: Charitable Theater and Civic Health in the Early Modern Atlantic World*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2017.
- Belsey, Catherine, «Shakespeare's Little Boys: Theatrical Apprenticeship and the Construction of Childhood», en *Rematerializing Shakespeare: Authority and Representation on the Early Modern English Stage*, ed. Brian Reynolds y William N. West, Houndmills, Palgrave, 2005, pp. 53-72.
- Brown, Pamela Allen, «Why Did the English Stage Take Boys for Actresses?», *Shakespeare Survey*, 70, 2017, pp. 182-187.
- Davis, Charles, y Varey, John E., *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660*, London, Tamesis, 2003.



- Ferrer Valls, Teresa, «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», en *Calderón: entre veras y burlas*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160.
- Ferrer Valls, Teresa, «La mujer sobre el tablado en el siglo xvii: de actriz a autora», en *Damas en el tablado*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 83-100.
- Gadea, Alejandro, y De Salvo, Mimma, «Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos», *Diáblotexto. Revista de crítica literaria*, 4-5, 1997-1998, pp. 143-175.
- Kathman, David, «How Old Were Shakespeare's Boy Actors?», *Shakespeare Survey*, 58, 2005, pp. 220-246.
- Kesson, Andy, *John Lyly and Early Modern Authorship*, Manchester, Manchester University Press, 2014.
- Oehrlein, Josef, «Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época», en *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998, pp. 246-262.
- Reyes Peña, Mercedes de los, «En torno a la actriz Jusepa Vaca», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, ed. Roberto Castilla Pérez y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 81-114.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «The Art of the Actor, 1565-1833: From Moral Suspicion to Social Institution», en *A History of the Theatre in Spain*, ed. María M. Delgado y David T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 103-119.
- Samson, Alexander, «Distinct Drama? Female Dramatists in Golden Age Spain», en *A Companion to Spanish Women's Studies*, ed. Xon de Ros y Geraldine Hazbun, London, Tamesis, 2011, pp. 157-172.
- Sanz Ayán, Carmen, «More than Faded Beauties: Women Theater Managers of Early Modern Spain», *Early Modern Women*, 10.1, 2015, pp. 114-121.
- Sanz Ayán, Carmen, y García García, Bernardo J., *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.