

Nuevas consideraciones sobre las *autoras de comedias* a la luz de la integración de DICAT en ASODAT

New Considerations on «*autoras de comedias*» Keeping the Integration DICAT in ASODAT System of Databases as a Reference

Josefa Badía Herrera

<https://orcid.org/0000-0002-5174-7652>

Universitat de València

ESPAÑA

josefa.badia@uv.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 69-83]

Recibido: 13-01-2023 / Aceptado: 01-02-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.06>

Resumen. Este artículo se centra en las *autoras de comedias* para reconstruir y analizar sus repertorios a partir de los datos contenidos en CATCOM. El propósito final no es únicamente llegar a una cuantificación e indexación de estos repertorios teatrales. Se pretende evaluar en qué medida la integración del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* DICAT en la base de datos ASODAT permite confirmar, cuestionar o corregir nuestro conocimiento actual sobre la circulación de dichos repertorios. Para ello, se ofrecen estudios de casos y se analizan en función de las variables cronológicas, espaciales, autoriales, así como aquellas vinculadas con los géneros, que nos permiten clasificar las representaciones en el marco de las distintas prácticas escénicas.

Palabras clave. Teatro clásico español; Bases de datos; autoras de comedias; empresarias teatrales; repertorio teatral.

Abstract. This paper is focused on *autoras de comedias* (female theatrical entrepreneurs) in order to reconstruct and analyze their repertoires using information from CATCOM database. The final purpose is not only to reach a quantification and

Esta publicación es parte del proyecto I+D+i, referencia PID2019-104045GB-C51, financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y «FEDER: una manera de hacer Europa».

indexing of these theatrical repertoires. We intend to assess whether or not integration *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* DICAT on ASODAT federated databases allows us to confirm, question or correct our knowledge about the circulation of theatrical repertoires. In order to reach this objective, we offer case studies and we analyze them according to chronological, spatial and authorship variables, as well as those about genres connected to different performance practices frameworks.

Keywords. Spanish Classical Theater; Databases, Female Authors of Comedies; Female Theatrical Entrepreneurs; Theatrical Repertoire.

Desde 2012 la base de datos CATCOM (<http://catcom.uv.es>) ofrece en abierto a los investigadores un calendario de representaciones (1540-1700) a partir de los títulos mencionados en la documentación teatral. La tarea de identificación de dichos títulos con obras dramáticas y dramaturgos concretos ha resultado crucial para poder afrontar el reto de la coordinación de proyectos sobre teatro clásico y su práctica escénica al que pretende dar respuesta el proyecto ASODAT (<http://asodat.uv.es>)¹. El tratamiento sistematizado de las variantes de títulos y la jerarquización de dichos nodos de información en torno a obras dramáticas que, a su vez, se relacionan de manera biunívoca con los dramaturgos responsables de la composición de las piezas se ha convertido en pilar clave de la interrelación cruzada de la información de las bases de datos CLEMIT (dirigida por Héctor Urzáiz), DMP (dirigida por Lola Josa), MANOS (dirigida por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy) y CATCOM (dirigida por Teresa Ferrer Valls), federadas en el sistema durante la primera fase del desarrollo del proyecto ASODAT. El marco epistemológico y metodológico definido ha impulsado el inicio en 2020 de la segunda fase del proyecto, en la que se está acometiendo la federación de nuevas bases de datos como ISTAE (dirigida por Alejandra Ulla)², EMOTHE y ARTELOPE (dirigidas por Joan Oleza y, en la actualidad, por Jesús Tronch), al tiempo que se ha procedido a la transformación de DICAT (dirigida por Ferrer Valls) para su integración.

DICAT se publicó en 2008 como una base de datos en DVD³. La necesidad de preservar su usabilidad en un contexto de obsolescencia tecnológica, la voluntad de ofrecer en acceso abierto los resultados de una investigación financiada con fondos públicos en convocatorias de excelencia durante quince años, así como el interés por salvaguardar la integridad de los datos han convertido su conversión y actualización en uno de los objetivos fundamentales durante este segundo periodo

1. Ferrer Valls, 2018. Distintos trabajos han puesto de relieve la utilidad de las distintas bases de datos federadas. Por la temática que nos ocupa, ver García Reidy, 2017.

2. En ASODAT se están integrando también los resultados de los análisis estilométricos que está llevando a cabo el equipo ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro, coordinado por Germán Vega García-Luengos y Álvaro Cuéllar (<https://etso.es/cetso>).

3. Ferrer Valls (dir.), 2008.

de ASODAT⁴. Los resultados de este complejo proceso de redefinición estructural de la información contenida en DICAT se encuentran ya a disposición de los usuarios en acceso abierto⁵.

En el seno del equipo durante esta fase hemos llevado a cabo estudios de casos orientados a explorar las posibilidades que se abren con la federación de bases de datos en ASODAT y, en concreto, en relación con DICAT, para evaluar en qué medida el modelado de datos ofrece respuestas efectivas a nuevos problemas de investigación⁶. En este contexto, en el que perseguimos sistematizar la información contenida y contribuir a su análisis desde una perspectiva de *distant reading*⁷, me planteo aquí revisar el caso de las *autoras de comedias* atendiendo a los resultados de la reconstrucción y análisis de sus repertorios.

Partiré de un balance de los datos que arroja CATCOM, centrándome en cuatro aspectos que me interesa destacar: la distribución de las noticias en función del eje espacio-temporal, el peso de los distintos dramaturgos en los repertorios de estas empresarias teatrales, la variabilidad de títulos en los repertorios recuperados y la distribución de las noticias en función los modelos alternativos de prácticas escénicas, para poder evaluar las mejoras derivadas de la integración de DICAT.

En estos momentos, en la base de datos figuran un total de treinta y una *autoras de comedias* sobre las que tenemos información relativa a 665 noticias de representación que contienen títulos de obras teatrales. Con ser numerosas, lo cierto es que frente a las más de 5800 noticias de representación de títulos vinculados a compañías dirigidas por autores suponen una cifra baja, que apenas supera el 11 % del conjunto. Las 665 noticias corresponden a 338 obras, que representan aproximadamente un 12 % del total de obras contenidas en CATCOM.

Conviene tomar en consideración desde el inicio que la distribución de datos recuperados sobre noticias de representación en los repertorios de estas compañías muestra una marcada concentración en las décadas de 1680 y 1690, en las que se sitúan, respectivamente, el 34 % y el 55 % de los datos, como puede comprobarse en el gráfico 1.

4. Ferrer Valls *et al.*, 2021.

5. <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda>

6. Entre otros, se ha evaluado la funcionalidad de las redes de sociabilidad aplicadas al caso de los apuntadores. Ver Badía Herrera, 2021.

7. Moretti, 2015.

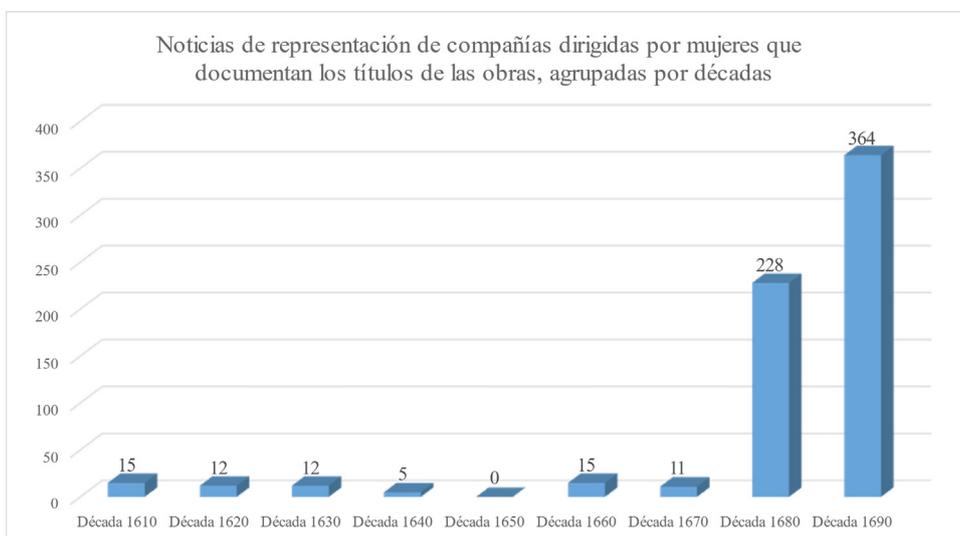


Gráfico 1. Distribución de representaciones por décadas

En paralelo, al tomar en consideración la variable "lugar", casi el 67 % de las noticias que contienen títulos están relacionados con la ciudad de Valladolid⁸, mientras que el 21 % corresponden a Madrid, como muestra el gráfico 2.

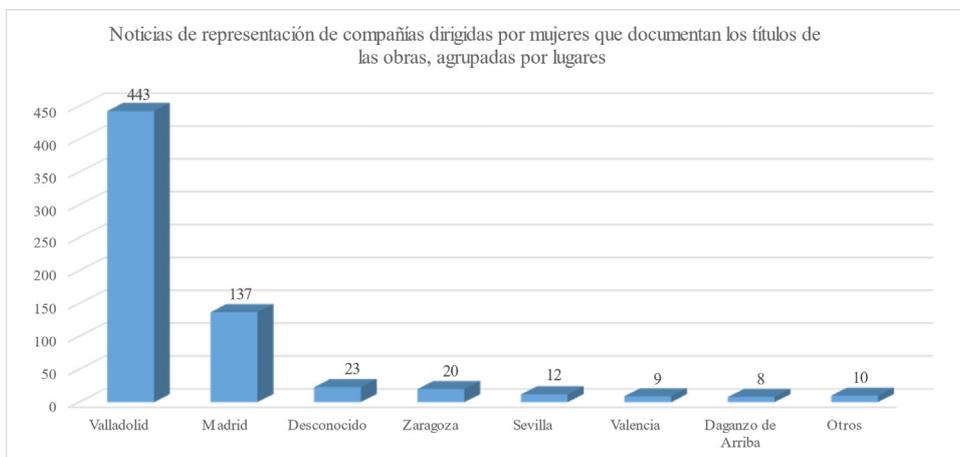


Gráfico 2. Distribución de representaciones por lugares

Asumo, desde el inicio, las limitaciones del *corpus* por la fragmentariedad inherente a la naturaleza misma de las fuentes documentales y del objeto (los títulos de las obras). Precisamente en este sentido, la georreferenciación de los datos

8. No se han representado en el gráfico los datos correspondientes a la autora Ana Morillo porque se relacionan con obras representadas en Lima (Perú).

contenidos en DICAT jugará un papel fundamental para completar el mapa sobre representaciones de compañías lideradas por mujeres que proyectan los datos de CATCOM y nos permitirá mapear las trayectorias escénicas de estas mujeres, distinguiendo los periodos en los que actuaban como directoras de compañías y los que participaban como actrices, y analizarlos comparativamente con los de sus compañeros de profesión para evaluar el grado de nuclearidad o perifericidad.

En relación con los datos sobre dramaturgos en los repertorios de las *autoras*, dejando de lado las 35 obras anónimas o imposibles de identificar en estado actual de nuestro conocimiento, las 11 que presentan problemas de atribución de autoría, así como las 13 que corresponden a un título de varias obras y no es posible saber con cuál de ellas se relacionan las noticias de representación consignadas en el calendario, la información contenida en CATCOM revela una indiscutible preponderancia de la dramaturgia calderoniana (con un total de 82 obras recuperadas) tal como muestra el gráfico 3⁹. Junto a Calderón, pero a una distancia significativa, se sitúan Lope, Moreto y Rojas Zorrilla. Es notable también el peso de las comedias colaboradas, que refleja una práctica compositiva particular extendida y exitosa¹⁰.

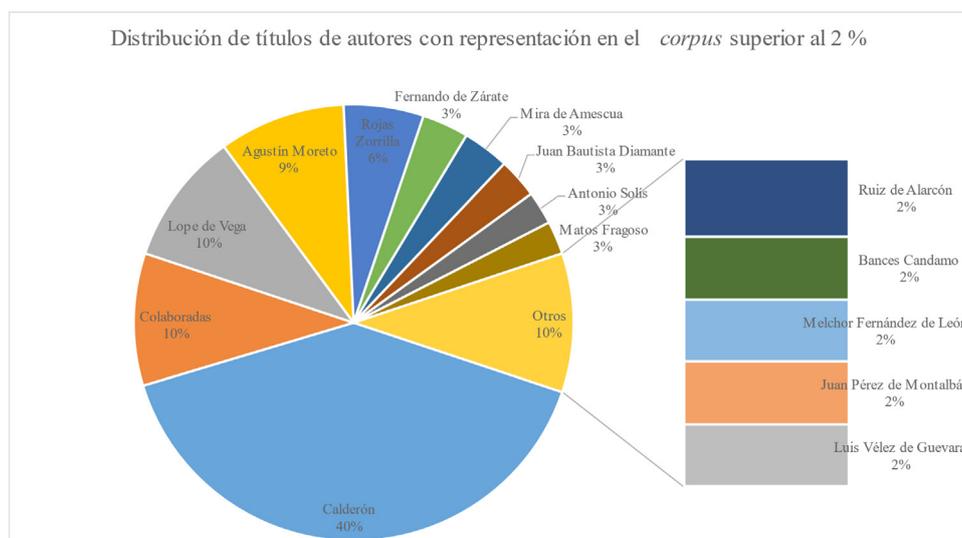


Gráfico 3. Representación de dramaturgos en los repertorios de las *autoras*

9. En el gráfico 3 no se han recogido los casos de aquellos dramaturgos que tienen una presencia inferior al 2 % en los repertorios consignados: Agustín de Salazar y Torres, Alejandro Arboreda, Antonio de Zamora, Belmonte Bermúdez, Cristóbal de Monroy, Francisco de Leiva Ramírez de Arellano, Pedro de Rosete, Cubillo de Aragón, Manuel Vidal y Salvador, Martínez de Meneses, Pedro de Arce, Antonio Folch de Cardona, Felipe Godínez, Juan de Benavides, Pedro Lanini Sagredo y Tirso de Molina.

10. Martínez Carro y Ulla, 2019.

La reconstrucción de los repertorios de las directoras de compañía nos permite constatar que María Álvarez llegó a representar un total 39 obras calderonianas distintas; Fabiana Laura, 27; Isabel de Castro, 17; Francisca Correa, 16. En números reales, la mayor acumulación de noticias de representación se produce en la década de 1680 y 1690, en las que se recuperan 62 y 124 noticias vinculadas con obras calderonianas, respectivamente. Porcentualmente, sin embargo, al tomar en consideración todas las noticias correspondientes al conjunto de dramaturgos, es en las décadas de 1660 y 1670 en las que la proporción es mayor (más del 50 % del conjunto de noticias de representación corresponde a obras calderonianas), como puede comprobarse en el gráfico 4 comparando los valores de las áreas coloreadas en azul y en naranja.

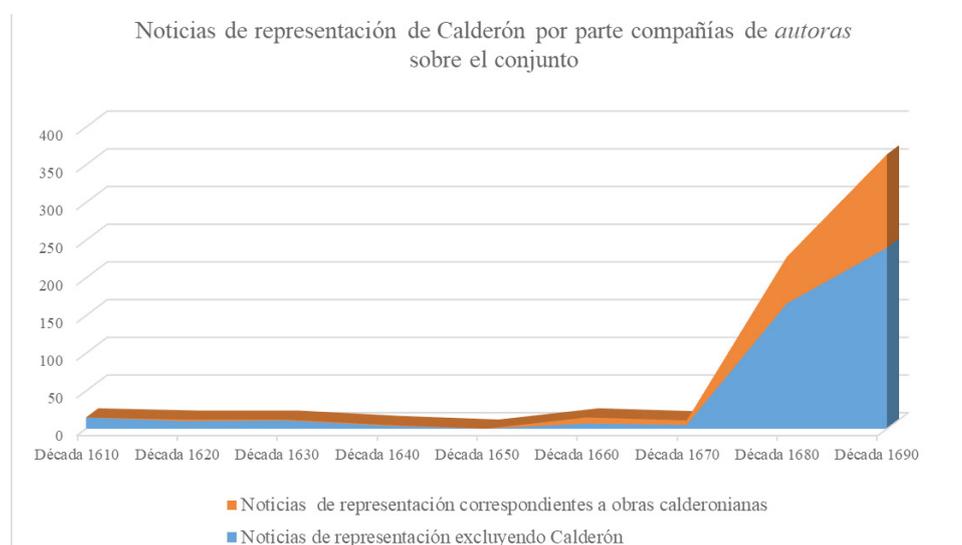


Gráfico 4. Distribución por décadas de las noticias de representación de las compañías

Resulta interesante notar que, pese a que la repetición de los títulos en los repertorios de cada una de ellas es baja (no se superan las 3 noticias de representación asociadas a un mismo título), considerados los datos en conjunto —no solo en relación con las *autoras*, sino computando también a los *autores*— se observa la reiterada puesta en escena de un *corpus* de obras que van conformando de manera progresiva un canon en el último cuarto del siglo XVII, en un momento en el que, según ha explicado Oleza, acabó imponiéndose la «lógica cultural cortesana y el teatro comercial fue desmontado en sus fundamentos, absorbido por una práctica escénica cortesana, o marginalizado. Mientras duró, sin embargo, fue capaz de abrir una brecha en dirección a la Modernidad, y llenarla con obras de tal calidad que han quedado como piezas fundamentales de nuestro patrimonio»¹¹.

11. Oleza Simó, 2017, p. 32.

En efecto, los repertorios que las compañías estaban representando en los corrales revela, por un lado, la progresiva incorporación de obras que exigían tramo-ya (y que en distintas ocasiones habían sido estrenadas en el marco del teatro cortesano). Son numerosos los casos en los que se están representando en los corrales de comedias a finales del XVII obras concebidas inicialmente en el marco de las fiestas palaciegas (*Basta callar*, *Afectos de odio y amor* o *Manos blancas no ofenden*, por poner ejemplos de obras calderonianas). Además, quedan huellas en la documentación de las condiciones específicas que exigía la puesta en escena de este tipo de espectáculos en el marco del teatro comercial. Así, en 1688, la compañía de María Álvarez después de haber representado la comedia de *Andrómeda y Perseo* en el corral de Valladolid la representó en León. Tal como se recoge en DICAT, en un documento fechado el 25 de agosto se precisaba: «tratose en este ayuntamiento [de León] en razón de la comedia que se pretende hacer en el patio, de *Andrómeda y Perseo*, la cual lleva muchas apariencias y tramoyas que tienen mucha costa, y porque la ciudad ha ofrecido darles alguna cantidad para ayuda de costa de ellas y que actualmente se está trabajando por diferentes oficiales, acordó que el mayordomo de propios les vaya socorriendo». En esta misma línea, sabemos que el 20 de febrero de 1672 los jurados de la ciudad de Zaragoza autorizaron a Magdalena López, autora de comedias, a aumentar la entrada que cobraba «en consideración al grande gasto que han tenido en la inventiva y fábrica de las tramoyas para la representación de la comedia *Tetis y Peleo*», y se le concedió que «el primero y segundo día paguen un real todos los que entraren, por todas las puertas».

Por otro lado, como señalaba anteriormente, los repertorios confirman el afianzamiento de un *canon* teatral asentado sobre la recurrencia a obras que representan, de manera reiteradamente alternativa, compañías distintas. Retomemos los datos señalados anteriormente: 665 noticias de representación correspondientes a 338 obras que forman parte de los repertorios de compañías lideradas por mujeres. Al poner en relación estas dos cifras totales, resulta significativo el índice de variabilidad que arrojan. Considerando el número total de obras recuperadas sobre el número total de noticias asociadas a cada una de esas obras, el coeficiente de variación medio para el conjunto se situaría en 0,5 sobre 1, es decir, que para cada obra tendríamos una media de dos noticias de representación asociadas.

Veamos los datos para las distintas directoras de compañía. El gráfico 5 muestra los datos desglosados relativos a las autoras que podemos relacionar con más de una obra¹². Para cada caso, en la primera columna se expresa el número de obras distintas relacionadas con cada *autora* y en la segunda, el número de representaciones vinculadas a ella.

12. De Bárbara Coronel, María Enríquez, Juana Ondarro, Teresa de Robles, María de Candado y Juana Orozco en CATCOM se documenta solo el título de una obra que se asocia únicamente con una cronología.

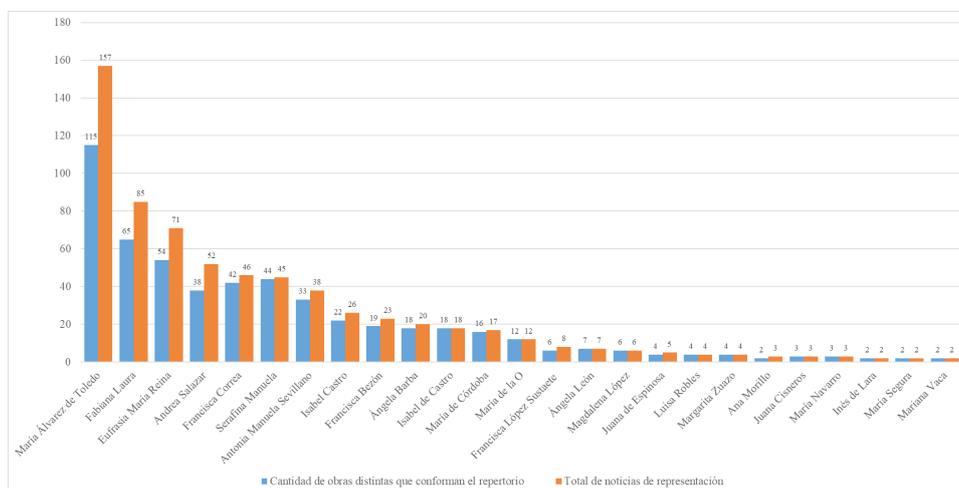


Gráfico 5. Número de obras y cómputo de noticias de representación por autoras

El gráfico sirve para comprobar que el número de obras distintas que formaron parte, en algún momento, de los repertorios de estas mujeres llegaba a ser elevado: más de cien en el caso de María Álvarez de Toledo; más de cincuenta, en el caso de Fabiana Laura, Eufrosia María Reina, Francisca Correa o Serafina Manuela; veinte o más en el caso de Isabel de Castro, Antonia Manuela Sevillano y Andrea Salazar. Asimismo, permite analizar la correlación entre el número de obras distintas que representaban en relación con el total de representaciones documentadas para cada una de las distintas autoras, y pone de relieve el elevado índice de variabilidad¹³: Serafina Manuela (0,98), Francisca Correa (0,91), Ángela Barba (0,90), Antonia Manuela Sevillano (0,87).

Desde los trabajos de Ferrer Valls, Sanz Ayán y De Salvo¹⁴, sabemos que una de las situaciones habituales de acceso de las mujeres al ejercicio de la dirección de compañías se producía como «herencia» de la compañía de sus maridos o padres fallecidos. Y sabemos que, en ocasiones, las directoras de compañía «heredaban» los repertorios. Es, de sobra conocido, que las comedias que compró Luis de Vega a Lope de Vega estaban en poder de María de la O, su viuda¹⁵. Además, los manuscritos teatrales contienen, en ocasiones huellas que nos permiten documentar su pertenencia a una familia o saga de actores, como el de *Pedro de Urdemalas*. Del mismo modo, hay huellas de la adquisición de textos por parte de compañías y de su transmisión familiar en los contratos de compra-venta, las escrituras de donación, los pleitos... A pesar de estos y otros casos, establecer la circulación de los textos dramáticos en el ámbito de la escena, especialmente en el caso de las empresarias teatrales, resulta en muchas ocasiones complejo. Y ello fundamen-

13. Calculo el índice de variabilidad tomando en consideración, para cada caso, la cantidad de obras distintas entre el total de noticias de representación.

14. Ferrer Valls, 2002, 2009; Sanz Ayán, 2001 y De Salvo, 2006. Ver también Rodríguez Cuadros, 1998; Granja, 1998 y más recientemente, Sáez Raposo, 2020.

15. García Reidy, 2007.

talmente por dos razones: como hemos documentado, el grueso de información sobre repertorios corresponde a una etapa avanzada del siglo XVII y se refiere mayoritariamente a piezas compuestas con bastante anterioridad, lo que altera las condiciones de exclusividad en la representación y los conceptos de «comedia nueva» / «comedia vieja». En segundo lugar, porque los procesos de canonización y las dinámicas de repetición / variación de los textos dramáticos exitosos hacen que, al contemplar los datos de CATCOM, a priori, resulte difícil establecer vínculos entre los directores de las compañías encargadas de la puesta en escena de un determinado título.

A modo de ejemplo de los patrones de datos sobre representación de títulos frecuentes recuperables desde CATCOM, se muestra en el gráfico 6 la comparación de los datos correspondientes a siete de las obras más representadas en el corral de comedias de Valladolid entre 1680 y 1699 con indicación de las compañías responsables de su puesta en escena. El número (1 o 2) en las casillas correspondientes a autor y año indica el número de ocasiones en las que tenemos constancia de la representación de dicha obra durante esa temporada.

Títulos	Directores de compañía	Años (únicamente hasta 1699)																			
		1680	1681	1682	1683	1684	1685	1686	1687	1688	1689	1690	1691	1692	1693	1694	1695	1696	1697	1698	1699
Donde hay agravios no hay celos	Eufasia María Reina			1																	
	Antonia Manuela Sevillano			1																	
	Matías de Castro Salazar				1																
	Miguel Vela						1														
	Ángel Barba								1												
	María Álvarez de Toledo								1				1								
	Manuel Ángel y Fabiana Laura												1								
	Isabel de Castro y Vicente Carrucho														1						
	Miguel de Castro															1					
	José Antonio de la Rosa y Ardara																		1	1	1
Afectos de odio y amor	Antonia Manuela Sevillano			1																	
	Esteban Vallespín				1																
	Cristóbal Caballero					1															
	María Álvarez de Toledo									1	1										
	Manuel Ángel y Fabiana Laura											1									
	Miguel de Castro													1	1						
	Isabel de Castro y Vicente Carrucho															1					
	Serafina Manuela																1				
	José Antonio de la Rosa y Ardara																		1		
	Juan Ruiz Copete																				1
No puede ser	Martín de Mendoza		1																		
	Eufasia María Reina			1																	
	Matías de Castro Salazar				2																
	María Álvarez de Toledo									1	1	1									
	Miguel Domingo Salas														1						
	Miguel de Castro															1					
	Isabel de Castro y Vicente Carrucho																1				
	Serafina Manuela																			1	
	José Antonio de la Rosa y Ardara																			1	
	Mentir y mudarse a un tiempo	Martín de Mendoza			2																
Miguel Vela								1													
Méchor de Torres									1												
Miguel Domingo Salas														1							
Francisco de Mendoza															1						
Isabel de Castro y Vicente Carrucho																1					
Serafina Manuela																			1		
Eufasia María Reina				1																	
Cristóbal Caballero						1															
Los Esfórcas de Milán		Miguel Vela							1												
	Méchor de Torres								1												
	María Álvarez de Toledo									1											
	Miguel de Castro													2		1					
	Serafina Manuela															1					
	Andrés de Salazar																		1		
	José Antonio de la Rosa y Ardara																		1	2	
	Manuel Ferrera																				1
	Eufasia María Reina			1																	
	También hay duelo en las damas	Antonia Manuela Sevillano				1															
Esteban Vallespín						1															
María Álvarez de Toledo										1			1								
Miguel Domingo Salas														1							
Miguel de Castro																	1				
Serafina Manuela																				1	
José Antonio de la Rosa y Ardara																				1	

Gráfico 6. Muestra de representación de obras por parte de las distintas compañías en el corral del Valladolid

Sin embargo, en el momento en que se observan no solo las relaciones a nivel de los directores implicados, sino tomando en consideración a los integrantes de las compañías para cada una de las distintas temporadas, los nexos de conexión se revelan significativos y, con ellos, los ejes de fuerza en los procesos de transmisión de los textos. En este sentido, la correlación de CATCOM y DICAT permite constatar hasta qué punto el repertorio de algunas de las directoras de compañía consideradas «autónomas»¹⁶ guarda relación con el de aquellas compañías en las que había estado trabajando como actriz. Así, el repertorio que mostró María Álvarez en las distintas temporadas en las que participó con su compañía en Valladolid era en parte deudor del que Manuel Vallejo representó en 1674 con su compañía, a la que pertenecía en aquel momento María Álvarez: *La nave del mercader, No puede ser, Agradecer y no amar, El postrer duelo de España, No hay amigo para amigo, Fineza contra fineza, Donde hay agravios no hay celos*. Asimismo, se observan notables coincidencias con el repertorio de Jerónimo García, de 1680. Ese año, María Álvarez había estado actuando con su compañía en Madrid y durante el Corpus pasó a integrarse como sobresaliente en las compañías de Manuel Vallejo y Jerónimo García. *La garza de Portugal o Reinar después de morir, Agradecer y no amar, Donde hay agravios no hay celos y Manos blancas no ofenden* son títulos de obras que marcan intersecciones entre el repertorio que tenía en 1680 Jerónimo García y el que representó posteriormente en el corral de Valladolid la compañía de María Álvarez.

Quisiera mostrar, para finalizar, un caso concreto que evidencia las posibilidades que abre la federación de DICAT en ASODAT. La clasificación tipológica que se ofrece en CATCOM, con la distinción entre comedias, autos y piezas breves, pone de relieve que, del conjunto de 665 noticias de representación consignadas, únicamente 48 (7,2 %) están relacionadas con autos sacramentales.

Las 48 noticias se refieren a 35 autos sacramentales distintos, relacionados con 15 directoras de compañía: María Álvarez, Francisca Bezón, Isabel de Castro, María de Córdoba, Bárbara Coronel, Francisca Correa, Fabiana Laura, Inés de Lara, Magdalena López, Eufrasia María Reina, María Segura, Serafina Manuela, Antonia Manuela Sevillano, Mariana Vaca y Juana de Espinosa¹⁷. En la mayor parte de los casos (56,2 %) se trata de noticias de representación correspondientes a Valladolid, aunque hay noticias relacionadas con Valencia, Sevilla, Málaga... Lo más significativo resulta la bajísima presencia de noticias relacionadas con la representación

16. Tomo el concepto según la tipología establecida por De Salvo (2006, p. 509) en referencia a aquellas mujeres que acceden a la dirección de la compañía sin vínculos familiares previos y sin pasar por la codirección previa de la compañía.

17. Reportan, en ocasiones, estas noticias información interesante. Sirva, como ejemplo, la representación por parte de la compañía de José de Prado y su madre Mariana Vaca en Jaén el 2 de octubre de 1660 de los autos de Calderón *El maestrazgo del Tusón* y *El sacro Parnaso*, en la plaza sobre un gran tablado, para festejar el traslado del Sacramento de la Catedral a un nuevo templo, tal como relata Juan Núñez de Sotomayor en su relación de las fiestas (Cortijo Ocaña, 2007; García Bernal, 2008; Cuesta García de Leonardo, 2017). No resulta casual que sea esta la compañía encargada de representar en Jaén los autos que se estrenaron en Madrid el año anterior. Su relación de parentesco con Sebastián de Prado debió condicionar la circulación de la obra entre las respectivas compañías.

de autos sacramentales por parte de compañías dirigidas por mujeres en Madrid (apenas representan el 10,4 %). A modo de ejemplo, citaré la representación de Juana de Espinosa en 1641 y 1643 o la de Francisca Bezón en 1683.

Los datos de CATCOM invitan a una reflexión sobre los motivos que pueden explicar la limitadísima participación de las compañías dirigidas por mujeres en el Corpus de Madrid. Podríamos pensar que se trata de un desajuste en la información, derivado de la falta de mención de los títulos en la documentación que podría distorsionar la imagen del fenómeno que se proyecta. Utilizaré este caso para tratar de mostrar en qué medida la integración de DICAT en ASODAT permite completar dicha imagen.

Si en lugar de partir de los títulos de autos sacramentales conservados en la documentación, partimos de las noticias de representación del Corpus madrileño en DICAT, seleccionando los registros que contienen información sobre empresarias, observamos que la tendencia identificada en CATCOM se ratifica. La participación de compañías teatrales dirigidas por *autoras* en la representación de la festividad del Corpus madrileño es muy limitada. Además, aunque tenemos noticias de su participación de manera autónoma, como el de la Bezona en 1683 o el de Juana de Espinosa en 1641, o el de Teresa de Robles en 1700, en la mayor parte de los casos figuran asociadas a compañías lideradas por *autores*, como en el caso de Juana de Espinosa que se unió a Luis López Sustaete en 1643, o bien aparecen mencionadas como *autoras* por las compañías de su marido tanto en vida de este (Juana de Villalba, en 1618 o Amarilis, en 1625-1626) como tras su fallecimiento (Francisca Verdugo, en 1655).

La revisión de las trayectorias profesionales de estas *autoras* a partir de DICAT pone de relieve un hecho muy significativo: algunas de estas mujeres eran sistemáticamente contratadas para representar papeles relevantes en las compañías de otros *autores* en el Corpus de Madrid en momentos en los que nos consta que ejercían como empresarias teatrales y representaban en otros lugares del territorio español. Pondré solo un par de ejemplos que resultan, a mi modo de ver, reveladores de esta práctica. Después de haber representado el Corpus en Madrid en 1683 como *autora*, Francisca Bezona participa el año siguiente en el Corpus de Madrid como primera dama de la compañía de Manuel de Mosquera. Y lo mismo sucede en 1685 y 1686. Después actúa como primera dama de la compañía de Simón Aguado y de Rosendo López y en 1691, lo hace como primera dama de la compañía de Damián Polope.

María Álvarez, la Perendenga, nunca llegó a representar con su compañía los autos del Corpus de Madrid, como sí hiciera en Valladolid o Valencia. En cambio, como actriz, representó los autos del Corpus en Madrid en distintas ocasiones, formando parte de compañías diversas. Un caso semejante lo representa Francisca López Sustaete, que no actuó con su compañía en el Corpus de Madrid, pero sí representó los autos como miembro de distintas compañías, incluso en periodos en los que desempeñaba funciones como directora de compañía. Pondré un último ejemplo en esta línea. A Margarita Zuazo los comisarios del Corpus le notifican en 1675 que no debe salir de Madrid y hacen referencia a ella como "la autora que

vino de Toledo". Y, a pesar de que ese año representará como *autora* en Córdoba, en el Corpus de Madrid solo aparece mencionada como actriz en la compañía de Escamilla.

Rodríguez Cuadros y Sanz Ayán¹⁸ reivindicaron en sus trabajos sobre las profesionales de la escena una mirada crítica desprovista de tópicos, lugares comunes y prejuicios. Constatar que las directoras seguían ejerciendo como actrices permitía superar una interpretación distorsionadora que ligaba el acceso de estas mujeres a la condición de empresarias a su pérdida de destrezas profesionales o de sus cualidades físicas por el envejecimiento. A la luz de los datos sobre el Corpus que ofrece DICAT cabe preguntarse hasta qué punto el desempeño simultáneo de las tareas actorales y de dirección venía condicionado por las dificultades reales con las que se encontraban estas mujeres para ejercer su liderazgo en determinados ámbitos. Al mismo tiempo, resulta necesario evaluar en qué medida podían aprovechar esta situación de dependencia de otros directores en beneficio de los repertorios de sus propias compañías.

El procesamiento de los datos completos sobre representaciones del Corpus que facilitará la culminación del proceso de transformación e integración de DICAT en ASODAT permitirá a los investigadores analizar contrastivamente la situación de estas *autoras* con la de sus compañeros, directores de compañía, activos en periodos cronológicos equivalentes y, con ello, seremos capaces de corroborar si desde los órganos de poder se estaban favoreciendo situaciones que, en la práctica, resultaban discriminatorias para las compañías dirigidas por mujeres en la representación de las fiestas del Corpus en Madrid¹⁹.

En conclusión, la incorporación de DICAT a ASODAT, con el correspondiente modelado de los datos, favorece el trazado de los nodos de interconexión entre actores y directores de las distintas compañías, más allá de los entornos familiares, y contribuye con ello a clarificar los mecanismos de circulación de las obras. Se evidencia, asimismo, la funcionalidad de la integración de DICAT en ASODAT para validar, completar o matizar los resultados extraídos de CATCOM a partir de la recuperación de datos sobre representaciones de obras no ligadas a títulos, pero que admiten su categorización en función de variables contrastables, como ubicación espacio-temporal o caracterización genérica en el marco de las distintas prácticas escénicas. En definitiva, los casos expuestos en este trabajo pretenden ser una muestra de las nuevas funcionalidades que se abren con el desarrollo de herramientas para la extracción de datos cuantificables contenidos en DICAT, tal como exige el volumen de información disponible, que servirán para contrastar los resultados obtenidos en estudios particulares con los correspondientes al universo completo de la práctica escénica.

18. Rodríguez Cuadros, 1998 y Sanz Ayán, 2001.

19. No me puedo detener aquí, por cuestiones de espacio, en un fenómeno paralelo que pone en evidencia la correlación de los datos de CATCOM y DICAT: la reducida participación de las empresarias teatrales en fiestas reales en el ámbito del teatro cortesano, a diferencia de lo que sucede si observamos los datos relativos a la ejecución de comedias particulares.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTELOPE = Oleza, Joan, y Tronch, Jesús (dirs.), *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, 2011-2023, en línea, <https://artelope.uv.es/>.
- ASODAT = Ferrer Valls, Teresa (coord.), *ASODAT. Bases de datos integradas del teatro clásico español*, 2020-2023, en línea, <http://asodat.uv.es>.
- Badía Herrera, Josefa, «La transformación de DICAT: el potencial de la visualización digital de redes para el teatro clásico español», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, pp. 23-36. DOI: <https://doi.org/10.5209/tret.70303>.
- CALDERÓN DIGITAL = Antonucci, Fausta (dir.), *Calderón digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, 2017-2023, en línea, <http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>.
- CATCOM = Ferrer Valls, Teresa (dir.), *CATCOM. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, 2012-2023, en línea, <https://catcom.uv.es>.
- CLEMIT = Urzáiz, Héctor (dir.), *CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, 2012-2023, en línea, <https://clemit.uv.es>.
- Cortijo Ocaña, Antonio, «La loa para el auto sacramental *El sacro Parnaso* de Calderón de la Barca», *Revista de Filología Española*, 87.2, 2007, pp. 255-271. Disponible en: <https://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/33/32>.
- Cuesta García de Leonardo, María Josefa, «La escenografía del milagro en la consagración de la catedral de Jaén (1660)», *Ars Bilduma*, 7, 2017, pp. 71-88. DOI: <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.16328>.
- De Salvo, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universitat de València, 2006.
- DICAT = Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT*, 2023, en línea, <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda>.
- DMP = Josa, Lola (dir.), *Digital música poética*, 2011-2023, en línea, <https://digitalmp.uv.es/>.
- EMOTHE = Tronch, Jesús (dir.), *Emothe. Teatro europeo de los siglos XVI y XVII: patrimonio y bases de datos*, 2017-2023, en línea, <https://emothe.uv.es/>.
- ETSO = Vega García-Luengos, Germán, y Cuéllar, Álvaro, *ESTO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2023, en línea, <https://etso.es/>.

- 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. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- Ferrer Valls, Teresa, «La mujer sobre el tablado en el siglo xvii: de actriz a autora», en *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio de 2008)*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 83-100.
- Ferrer Valls, Teresa, «Hacia un sistema integrado de bases de datos sobre teatro clásico español y práctica escénica: el proyecto coordinado ASODAT», *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 11, 2018, pp. 115-130.
- Ferrer Valls, Teresa, Fuertes Seder, Ariadna, Peña Ortiz, Raúl, García-Reidy, Alejandro, Josa Martínez, Lola, y Urzáiz Tortajada, Héctor, «ASODAT: una plataforma de información sobre el teatro clásico español a partir de bases de datos federadas», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, pp. 45-58. DOI: <https://doi.org/10.5209/tret.70171>.
- García Bernal, Jaime, «El templo y el imaginario festivo del Barroco: a propósito de la *Descripción panegírica* de Núñez Sotomayor», *Studia Historia: Historia Moderna*, 30, 2008, pp. 273-318.
- García-Reidy, Alejandro, «Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)», en *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, coord. Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Granada, Dauro / Universidad de Granada, 2007, pp. 462-468.
- García-Reidy, Alejandro, «Las comedias religiosas de Calderón en la escena barroca: posibilidades y límites a partir de la base de datos CATCOM», *Criticón*, 130, 2017, pp. 93-107.
- Granja, Agustín de la, «Obras de Lope y Calderón en la vida de María de Heredia, autora de comedias», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula Biblioteca «Mira de Amescua» (Granada-Úbeda, 7-9 de marzo de 1997) y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 263-292.
- ISTAE = Ulla Lorenzo, Alejandra (dir.), *ISTAE. Impresos sueltos del teatro antiguo español*, 2020-2023, en línea, <https://istae.uv.es/>.
- MANOS = Greer, Margaret R., y García-Reidy, Alejandro (dirs.), *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2014-2023, en línea, <https://manos.net/>.

- Martínez Carro, Elena, y Ulla, Alejandra, «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 35.3, 2019, pp. 896-917.
- Moretti, Franco, *Lectura distante*, trad. Lilia Mosconi, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Oleza Simó, Joan, «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, pp. 6-33. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/v23-oleza>.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina. La presencia de la mujer en el teatro barroco español», en *Actas del Seminario «La presencia de la mujer en el teatro barroco español» (Almagro, 23 y 24 de julio de 1997)*, ed. Mercedes de los Reyes, Sevilla, Junta de Andalucía / Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 1998, pp. 35-65.
- Sáez Raposo, Francisco, «¿Qué "autores" de comedias trabajaron en el Coliseo del Buen Retiro en su época de esplendor (1650-1660)?», *Libros de la Corte*, 21, 2020, pp. 311-329. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/ldc2020.12.21.013>.
- Sanz Ayán, Carmen, «Las "autoras" de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, coord. José Alcalá-Zamora y Elena Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 543-579.