

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

La Estrella de Sevilla
**y las potencialidades de la edición
digital**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
Nàdia Revenga García

Dirigida por:
Dra. Teresa Ferrer Valls

Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados

València, enero de 2021

A mi madre

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiese sido posible sin el apoyo, la guía y los consejos de Teresa Ferrer. A pesar de que el tiempo que he tomado para concluir este trabajo ha sido más del esperado, agradezco que haya confiado en mí hasta el final y que haya compartido conmigo su pasión por el teatro del Siglo de Oro y las herramientas informáticas. Asimismo, agradezco a Joan Oleza que llamara mi atención sobre *La Estrella de Sevilla* y que me planteara el gran desafío de crear una edición digital multilingüe y multimedia.

A Paul Spence le agradezco que orientara y supervisara con gran entusiasmo los inicios del trabajo que presento, cuando tan solo era un trabajo de fin de máster; y que más tarde me acogiera de nuevo en el Department of Digital Humanities del King's College de Londres para realizar una estancia de investigación. Me siento muy afortunada de haber podido compartir con él largas charlas sobre edición digital y visualización.

Uno de los grandes retos de esta tesis ha sido conseguir una edición digital operativa y funcional. Si lo he conseguido ha sido gracias a un listado interminable de personas que me han ayudado a conseguir desarrollar la página web. Agradezco, por tanto, a todos mis compañeros y profesores de los distintos cursos en los que he participado, en especial a los del Grado de Multimedia de la UOC que lo dieron todo para que aprendiera a programar. Pero, sobre todo, no tengo palabras suficientes para agradecerle a Miguel Jaque su paciencia para enseñarme XSLT y Javascript, durante todos estos años, y por ayudarme a dar vida a esta edición.

A Carlos Campa quiero agradecerle que me despertara la curiosidad por la literatura y encendiera en mí la mecha del amor a la lectura y al aprendizaje constante.

Finalmente, quiero dar las gracias a mi familia. A mi hermano, por su apoyo incondicional, y a mi madre, porque ella ha sido la que más se ha empeñado en que concluyera esta tesis y porque nunca me permite que deje nada a medias. A mis hijos, Ada Dolça y Guillem, porque me han dado la fuerza y la motivación necesaria, aunque a veces me hayan quitado la energía, para concluir esta tesis. Y a mi compañero de vida, Ricard, por hacerlo todo tan fácil y por compartir conmigo su entusiasmo y su gran pasión por el mundo del libro.

RESUMEN

Esta tesis describe el proceso que se ha seguido para la creación de una edición digital del texto aurisecular *La Estrella de Sevilla*, atribuido históricamente a Lope de Vega, pero con una amplia controversia en relación a su autoría.

La tesis se divide en dos grandes bloques. En el primero, nos centramos en la capa textual; esto es, en todos aquellos aspectos relacionados con el estudio de la obra: análisis de las dos ediciones antiguas —la suelta y la desglosada— y modernas, la fecha de composición e impresión, la autoría, la métrica, etc. En este apartado, además, se presentan los resultados de un análisis de estilometría que hemos realizado sobre los dos testimonios antiguos, el cual viene a confirmar las hipótesis surgidas en el siglo XX que apuntaban hacia Claramonte como autor de la comedia. Asimismo, dedicamos parte de este primer bloque a la presentación de dos refundiciones del siglo XIX —la de Trigueros y la de Hartzenbusch— y de las diferentes traducciones que hay de la comedia, especialmente de las que forman parte de la edición multilingüe que presentamos: la inglesa, la francesa y la italiana.

En el segundo bloque de la tesis, nos centramos en la capa de información, que es donde el texto digital nos abre las puertas a nuevas formas de acercamiento al material textual. Este bloque se divide, además, en dos partes. En primer lugar, desde un punto de vista teórico, hacemos un repaso por las diferentes definiciones de edición digital, ofrecemos una breve panorámica de la historia de la edición electrónica y analizamos cuál es el papel del editor y del lector en la era digital. En la segunda parte, de naturaleza más práctica, damos cuenta de todo el proceso que hemos seguido para crear nuestra edición digital de *La Estrella de Sevilla* y detallamos los proyectos de edición digital de textos teatrales existentes, un camino todavía apenas transitado, que nos han servido como reflexión para nuestra propia propuesta. Además, ofrecemos la guía de marcación XML/TEI que hemos seguido y describimos con detalle las características y funcionalidades de la página web que contiene los diferentes textos. Asimismo, se especifican los pasos a seguir, a modo de tutorial, para que cualquier interesado en crear una edición digital de características similares a la que aquí se presenta pueda reutilizar el código.

En definitiva, a través de esta investigación se analizan las potencialidades de la edición digital para el estudio del teatro áureo y se propone un modelo reutiliza-

ble que permita seguir avanzando en el desarrollo de ediciones digitales de textos teatrales clásicos.

Los resultados de esta investigación se presentan en dos formatos: por un lado, a través de esta tesis doctoral y, por otro, en una página web que contiene la edición digital de la comedia y que se puede consultar en la siguiente dirección: <https://regarna.blogs.uv.es>

ABSTRACT

This present thesis describes the process that has been followed for the development of a digital edition of the Spanish Golden Age play *La Estrella de Sevilla*, historically attributed to Lope de Vega but surrounded by a major controversy regarding its authorship.

This thesis comprises two main sections. The first one deals with the textual layer, that is, all those aspects related with the study of the mentioned work: analysis of the two old editions – “la suelta” y “la desglosada” – and of the modern ones; date of composition and printing; authorship, meter, etc. This section also presents the results of the stylometric analysis that we have carried out on the two old testimonies, which confirms the hypotheses proposed in the 20th century pointing to Claramonte as author of the comedy. We also dedicate part of this first section to present two 19th century recasts - that of Trigueros and that of Hartzenbusch - and different translations of the comedy, especially those that form part of the multilingual edition that we have developed: the English, the French and the Italian one.

In the second section of the thesis, we focus on the information layer, where the digital text provides us with new ways to approach the textual material. This section is also divided in two parts. Firstly, we review the different definitions of digital publishing from a theoretical point of view, offer a brief overview of the history of electronic publishing and analyse the role of the publisher and the reader in the digital era. In the second part, which is more practical, we give an account of the whole process we have followed to develop our digital edition of *La Estrella de Sevilla* and we detail the existing digital edition projects of drama texts, a path not so travelled which have served as a reflection for our own proposal. In addition, we offer the XML/TEI markup guide that we have followed and we describe in detail the characteristics and functionalities of the website containing the different texts.

Likewise, we specify the steps to be followed so that anyone interested in the development of a digital edition with similar characteristics to the one presented here can reuse the code.

In short, this research analyses the potential of digital publishing for the study of Spanish Golden Age drama and proposes a reusable model that will allow further progress in the development of digital editions of classical drama texts.

The results of this research are presented in two formats: on the one hand, through this doctoral thesis and, on the other hand, on a website containing the digital edition of the comedy, accessible at the following URL: <https://regarna.blogs.uv.es>.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
RESUMEN	7
PRESENTACIÓN	15
1.1 Introducción	17
1.2 Estructura de la tesis	21
1.3 Objetivos	23
CAPÍTULO 1	
LA EDICIÓN DE <i>LA ESTRELLA DE SEVILLA</i>	31
1.1 Testimonios	32
1.1.1 Ediciones antiguas	32
1.1.2 Ediciones modernas	35
1.2 Fecha de impresión	38
1.2.1 Edición desglosada	38
1.2.2 Edición suelta	40
1.3 Fecha de composición	40
1.3.1 Edición desglosada	40
1.3.2 Edición suelta	45
1.4 La autoría de la obra	45
1.4.1 <i>La atribución de la obra en la era analógica</i>	46
1.4.1.1 Marcelino Menéndez y Pelayo	46
1.4.1.2 Foulché-Delbosc	47
1.4.1.3 Audrey F. G. Bell	49
1.4.1.4 Emilio Cotarelo y Mori	51
1.4.1.5 Sturgis E. Leavitt	52
1.4.1.6 John M. Hill, R. L Kennedy y C. E. Anibal	55
1.4.1.7 Morley y Bruerton	56

1.4.1.8 Federico Carlos Sainz de Robles	56
1.4.1.9 Las propuestas más recientes: Alfredo Rodríguez López-Vázquez; Joan Oleza	56
1.4.1.2 <i>Análisis de la autoría con herramientas digitales</i>	60
1.4.1.2.1 Voyant Tools	60
1.4.1.2.2 Atribución de la autoría a través de la estilometría	65
1.5 Textos de la edición digital de <i>La Estrella de Sevilla</i>	82
1.6 Análisis de la métrica	85
1.7 Argumento de la obra	92
1.8 Criterios de edición	96
CAPÍTULO 2	
REESCRITURA, INTERTEXTUALIDAD Y TRADUCCIÓN	99
2.1 Interpolaciones, intertextualidad y trazas en <i>La Estrella de Sevilla</i>	101
2.2 Las refundiciones de los clásicos del Siglo de Oro en el siglo XIX	112
2.2.1 <i>De La Estrella de Sevilla a Sancho Ortiz de las Roelas</i>	116
2.2.1.1 <i>La propuesta de Cándido María Trigueros</i>	116
2.2.1.2 <i>La propuesta de J. E. Hartzénbusch</i>	121
2.3 Traducciones de <i>La Estrella de Sevilla</i>	129
2.4 Traducciones de la edición multilingüe de <i>La Estrella de Sevilla</i>	132
CAPÍTULO 3	
LA EDICIÓN ACADÉMICA DIGITAL	137
3.1 ¿Qué es una edición académica digital?	139
3.2 Panorama histórico de la edición académica digital	144
3.2.1. <i>La creación del World Wide Web</i>	144
3.2.2. <i>Primera versión de las directrices TEI (Text Encoding Initiative)</i>	146
3.2.3. <i>Publicación del artículo de Jerome McGann</i>	147
3.3 El futuro de la edición académica electrónica	153
3.4 El papel del lector y del editor en la era digital	160
3.4.1 <i>El papel del lector</i>	160
3.4.2 <i>El papel del editor</i>	162

CAPÍTULO 4.

LA EDICIÓN DIGITAL DE LA ESTRELLA DE SEVILLA	167
4.1 Modelling o modelado de datos	169
4.2 Análisis de ediciones digitales de textos teatrales	174
4.3 Codificación del texto en XML-TEI	184
4.3.1 <i>TEI (Text Encoding Initiative)</i>	185
4.3.2 <i>Marcación XML-TEI</i>	188
4.3.2.1 <TEI>	191
4.3.2.2 Los metadatos <teiHeader>	191
4.3.2.3 La estructura principal <text>	193
4.3.2.4 El elenco <castList>	193
4.3.2.5 Las jornadas <div>	194
4.3.2.6 Las réplicas <sp>	194
4.3.2.7 Los versos <l>	194
4.3.2.8 Las estrofas <lg>	195
4.3.2.9 Las acotaciones <stage>	196
4.3.2.10 El aparato crítico <app>	196
4.3.2.11 Notas <note>	198
4.3.2.12 Imágenes y vídeos	198
4.3.2.13 Personas, lugares, objetos y referencias	199
4.3.2.14 Cartas	200
4.3.2.15 Palabras en otras lenguas	200
4.4 Transformación de los archivos XML	200
4.5 La página web	203
4.6 Tutorial para la reutilización del código	212
CONCLUSIONES	225
CONCLUSIONS	230
BIBLIOGRAFÍA	237

PRESENTACIÓN



In fact, the computer has even improved the quality of methods in philological analysis, because its brute physical rigidity demands full accuracy, full completeness, full systematicity. Using computers I had to realize that our previous knowledge of human language was too often incomplete and anyway not sufficient for a computer program. Using computers will therefore lead us to a more profound and systematic knowledge of human expression; in principle, it can help us to be more humanistic than before.

BUSA, 1980: 89

1.1. Introducción

Descubrí el texto electrónico en mi primer año de carrera en la Universitat de València. Era el año 1999 y en la asignatura Narrativa en Lengua Inglesa I, el profesor Vicente Forés nos hablaba de hipertexto, de páginas web, de HTML, etc., pero nosotros no entendíamos nada. El primer día de clase pidió que levantaran la mano aquellas personas que tenían correo electrónico. Vi dos brazos; como mucho, tres. Y éramos más de un centenar en clase. Pero la cosa no termina ahí. En aquella asignatura no había exámenes, nos aguardaba algo peor: hacer y publicar una página web. Por suerte, tuve la fortuna de poderle agradecer al profesor Forés, en persona, unos doce años más tarde, que me hubiera abierto la puerta a un mundo apasionante¹.

Justo diez años después de esta primera experiencia con el texto electrónico, comencé los estudios de máster en Humanidades Digitales en el King's College de Londres. Y allí fue donde, definitivamente, descubrí todo el potencial de la tecnología digital para el estudio de las humanidades y donde comenzó el trabajo que aquí presento.

El hecho de que el camino recorrido para culminar este proyecto haya sido tan largo (2010-2020) me ha servido para tomar conciencia de una diferencia notable en

¹ Aunque ya no lo recordaba, gracias a la herramienta The Wayback Machine, he podido revisar la página y el programa de la asignatura y descubrir que entre las lecturas del curso estaba el artículo de Jerome McGann, de 1995, «The Rationale of HyperText». Como veremos con más detalle en el apartado «Panorama histórico de la edición académica digital», se trata de un artículo clave en la historia del desarrollo de las ediciones digitales.

la relación que el individuo (yo misma y mucha gente de mi alrededor) ha establecido con la tecnología. Lo que en 2010 era euforia, expectativa, ansia por conocer las maravillas que nos aguardaban con el auxilio de las nuevas tecnologías en el futuro del libro, se ha visto sustituido por cierta desgana y desazón, cierta nostalgia por recuperar aquello que la tecnología nos ha robado. Carlos A. Scolari describe a la perfección este sentimiento en su blog *Hipermediaciones*: el 24 de mayo de 2018 publicaba un post titulado «El malestar de la cibercultura»², donde relataba que, recién publicado su libro *Las leyes de la interfaz*, había ido a la librería a ver con «cuáles textos dialogaba» su publicación y se había encontrado que esta estaba rodeada de títulos tales como: *People vs. Tech*, *Atrapados: cómo las máquinas se apoderan*, *Odio internet*, *The Net Delusion*, *Historia crítica de internet*, *Internet is Killing Democracy*, etc. A partir de esta anécdota, el autor, desarrolla la idea de que estamos viviendo una nueva fase de «malestar en la cibercultura». Por tanto, este trabajo se ha movido entre estos dos estados de ánimo: la euforia y la desilusión.

Esta edición académica digital multilingüe y multimedia de *La Estrella de Sevilla* nació allí, en uno de los departamentos de referencia mundial en humanidades digitales, y se ha desarrollado en el contexto del proyecto de digitalización del patrimonio teatral clásico español que está llevando a cabo el grupo de investigación Artelope, miembro del macroproyecto TC/12³ liderado por Joan Oleza desde la Universitat de València. A través de dos proyectos, la Biblioteca Digital Artelope, cuyo objetivo es la digitalización de las comedias de Lope de Vega⁴, y EMOTHE (Early Modern Theatre)⁵, una colección de teatro clásico europeo en cuatro lenguas (italiano, inglés, francés y español), el grupo de investigación está explorando las posibilidades que el texto electrónico brinda para la investigación de las obras a través de herramientas de análisis, así como para el mejor conocimiento del patrimonio teatral por parte de estudiantes, investigadores y público en general.

Es, pues, en este proyecto de digitalización donde surge la idea –a partir de las recomendaciones del profesor Oleza– de llevar a cabo la edición en formato electrónico de una obra que permita explorar en profundidad las ventajas del texto digital para el análisis del texto teatral áureo tanto desde el punto de vista textual como del de la puesta en escena. Y es *La Estrella de Sevilla*, una de las joyas de nuestro Siglo

² <https://hipermediaciones.com/2018/05/24/el-malestar-en-la-cibercultura> [Consultado 20/06/2020].

³ TC/12 Red del Patrimonio Teatral Clásico Español. Disponible en: <https://tc12.uv.es/> [Última visita 16/09/20].

⁴ En estos momentos la colección cuenta con 274 obras digitalizadas que se pueden consultar en: <http://artelope.uv.es/biblioteca/index.php> [Consultado 16/07/2020].

⁵ <https://emothe.uv.es>. [Consultado 16/07/2020].

de Oro (Oleza 1998: 5), la obra elegida para poner de manifiesto cómo las ediciones digitales pueden servir para avanzar en la investigación, así como para mejorar la comprensión y el conocimiento de nuestro teatro áureo. Dicho esto, nuestro objetivo es dar un paso adelante en el estudio de la obra de la mano del texto digital.

Oleza (2001: 63), quien considera que *La Estrella de Sevilla*, «tal como hoy la conocemos, es un estado de escritura a muchas manos», concibe las obras clásicas como «formaciones geológicas, en las que se superponen diversos estratos». De igual forma, para Lucía Megías (2019: 99), el texto electrónico está formado por «capas de información». Una de estas contiene la «capa de información humana», el texto, «la tecnología de la escritura hasta ahora conocida». A esta capa se le incorpora otra: la de la información matemática, «compuesta por una serie de procesos lógicos» que el lector no tiene por qué conocer, «pero que son cruciales para que la tecnología informática funcione». Esta segunda capa «invisible» es la que nos abre un nuevo abanico de posibilidades para conocer y descubrir significados de la capa textual, aquella que, a su vez, está formada por múltiples estratos superpuestos.

El trabajo que aquí se presenta, por tanto, intenta indagar en todas esas capas, a menudo invisibles, y dotar a la comedia *La Estrella de Sevilla* de una nueva textualidad basada en multiplicidad de lecturas y nuevas experiencias para el lector, quien ahora podrá no solo limitarse a conocer la primera capa, la de la lectura, sino ir mucho más allá.

Y es que cuando me dispuse a comenzar la edición digital de la comedia, una de las preguntas que tuve que hacerme fue: ¿qué querrá hacer el lector/usuario con esta edición? Si fuese una edición en papel, lo tendría claro: leer el texto, acceder a esa primera capa de «información humana». Pero, como veremos, cuando hablamos de edición digital la cosa cambia. Así lo cree McLoughlin (2008: 4), quien considera que, en la edición académica digital, el placer de leer es sustituido por otros placeres: «the primary relation between the individual and the text —the pleasure of reading— has, to say the least, given way to other pleasures —browsing, searching, digging. The text is now an ‘archive’, a ‘resource’».

Por tanto, si el lector no lee el texto, o si leer el texto no es su objetivo principal, irremediablemente el editor ha de cambiar su punto de vista y reconsiderar la importancia que le da a los diferentes elementos que configuran la edición. En un caso como el de *La Estrella de Sevilla*, una obra que ya cuenta con múltiples ediciones académicas en papel, ¿qué podemos ofrecerle al lector, además de una edición anotada, que marque una diferencia con el libro impreso? Sin duda alguna, su compleja transmisión textual, con sus dos testimonios antiguos tan diferentes entre sí, convierte este texto en ejemplo ideal para ofrecer una visualización en paralelo de las

dos ediciones del texto. Pero no solo eso, sus múltiples traducciones a las lenguas de las principales dramaturgias europeas (inglesa, francesa e italiana) permiten crear una colección multilingüe de lectura comparada. Y aún hay más, las numerosas puestas en escena con las que cuenta la comedia permiten generar un abundante material multimedia. Por otra parte, es posible ofrecer herramientas para un análisis cuantitativo de la obra. Y podríamos seguir sumando, puesto que las posibilidades son infinitas.

Sin embargo, si en la era analógica el papel limitaba al editor, ahora lo hace el tiempo. Codificar un texto, o múltiples textos, como es el caso del proyecto que nos ocupa, toma mucho tiempo. Cuando un editor prepara una edición crítica o académica para ser publicada en papel, el trabajo termina, en cierta medida, cuando envía el texto definitivo para su maquetación, impresión, etc. En el caso de la edición digital, como veremos, existe un trabajo adicional, el de la publicación propiamente dicha, que resulta muy costoso, tanto a nivel técnico como en cuanto a la inversión de tiempo que requiere. Cuando le dije a Paul Spence, quien supervisó este trabajo en su fase inicial, que me disponía a hacer la marcación XML/TEI del texto completo de *La Estrella de Sevilla*, me advirtió, con gran acierto, que hacer un edición digital completa era un proceso largo y tedioso, y que debía meditar mi decisión. Tenía toda la razón. Pero por aquel entonces acababa de descubrir el mundo de la marcación XML-TEI, de la programación (XSLT, JavaScript, etc.), de la publicación en web (HTML, CSS), y quería que todo aquel trabajo que estaba realizando quedara plasmado en algo que se pudiese manipular. En aquel momento tenía un embrión de edición digital, estaba teorizando sobre las maravillas que una edición digital de un texto teatral de aquellas características permitiría hacer a los estudiosos del Siglo de Oro y quería comprobar si todo aquello era posible. Además, había sabido de la existencia del término *vaporware*, que designa aquellos productos informáticos que se anuncian mucho antes de que se hayan concluido y nunca se terminan. La *Wikipedia*, de hecho, señala que «el término implica engaño, o al menos un exceso de optimismo». Y, por tanto, dado que había anunciado que publicaría la edición digital, y llevada por ese exceso de optimismo, me dispuse a complementar la edición académica de la comedia con una publicación en la red.

Así pues, a lo largo de estas páginas, el lector podrá conocer los diversos detalles que se esconden entre las capas de la comedia: tanto los detalles de la «capa humana», los del texto de *La Estrella de Sevilla*, como los de la «capa matemática», los de la edición digital que ha resultado de esta investigación.

Y es que, si según ha observado Lévy (1999: 25), «el texto, desde sus orígenes mesopotámicos, es un objeto virtual, abstracto, independiente de tal o cual soporte

particular [...] que se actualiza en múltiples versiones, traducciones, ediciones, ejemplares y copias», el trabajo que presentamos aquí es una actualización de *La Estrella de Sevilla*.

1.2 Estructura de la tesis

Podríamos decir que esta tesis se divide en dos grandes bloques que coinciden con cada una de estas capas. En la primera parte, analizamos la capa textual con todos sus estratos; es decir, se presenta un estudio textual de *La Estrella de Sevilla*. Para ello, revisamos y analizamos tanto las ediciones antiguas como las modernas, y realizamos un repaso por las diferentes hipótesis sobre la fecha de composición e impresión de la obra.

En 1899 Menéndez Pelayo –quien afirmaba haber manejado la edición desglosada de *La Estrella de Sevilla*– llamó la atención respecto a las interpolaciones de Claromonte sobre el texto atribuido a Lope de Vega (Oleza, 1998: 2). Foulché-Delbosc, en su edición de 1920 de la edición desglosada, consideró que la atribución a Lope se debía a intereses comerciales y que el verdadero autor sería Cardenio, el nombre poético de un autor desconocido. Y así es como se desata la polémica sobre la autoría de la obra, un asunto complejo de difícil solución.

Por ello, llevamos a cabo una presentación del estado de la cuestión sobre la autoría del texto desde su publicación hasta el siglo XXI, lo que hemos denominado «La atribución de la obra en la era analógica». Seguidamente, presentamos los resultados de un estudio sobre la autoría que hemos realizado con herramientas digitales: por una parte, se presenta un análisis de las dos ediciones de la obra que han llegado hasta nosotros, la suelta y la desglosada, a través de la herramienta de análisis de textos Voyant Tools; por otra, damos cuenta del análisis de la autoría realizado a través de la estilometría con el programa de código abierto Stylo. El capítulo I se cierra con una presentación de los textos que forman parte de la edición digital de *La Estrella de Sevilla*, un estudio de la métrica, un resumen del argumento de la obra y la presentación de los criterios de edición.

El capítulo II, «Reescritura, intertextualidad y traducción», comienza con el análisis de las diferentes hipótesis que han surgido sobre la presencia de posibles interpolaciones en la obra. A continuación se presenta un breve estudio sobre la intertextualidad y las trazas en *La Estrella de Sevilla* a partir de los estudios de Hernández Valcárcel y Oleza. Seguidamente, pasamos a revisar con detalle las refun-

diciones posteriores de la comedia, realizadas por Cándido María Trigueros y Juan Eugenio Hartzenbusch.

Y es que, si durante los siglos XVII y XVIII, esta comedia no recibió demasiada atención y casi pasó desapercibida (Armas, 1996: 21), a principios del siglo XIX, Cándido M.^a Trigueros escribió una refundición con el título *Sancho Ortiz de las Ruelas*, y, desde ese momento, el texto original recibió un interés que fue en aumento hasta considerarse una obra maestra, como prueba la existencia de diferentes adaptaciones del texto: en francés (*Le Cid d'Andalousie*, 1823, P. Lebrun), en alemán (*Der Stern von Sevilla*, 1824, del barón Von Malsburg); traducciones a diversas lenguas, e incluso la composición de una ópera (*L'Étoile de Seville*, de Lucas y Balfe) y una zarzuela (*La Estrella de Sevilla*, de López de Ayala) (Oleza 1998: 5).

Por este motivo, las refundiciones de los clásicos del Siglo de Oro en el siglo XIX son el objetivo del siguiente apartado. En él revisamos con detalle el concepto de refundición y estudiamos las dos refundiciones de *La Estrella de Sevilla*: la de Cándido María Trigueros y la de Hartzenbusch. A continuación, hacemos un repaso por todas las traducciones que se han hecho de la comedia y nos detenemos a analizar con más detalle las que forman parte de la edición multilingüe que presentamos: la inglesa, la francesa y la italiana.

Si se tratara de una publicación en papel, esta primera parte correspondería al texto crítico anotado precedido por un estudio textual a modo de introducción que, tal y como sucede en algunas de las ediciones modernas que existen de la obra, contendría toda la información adicional sobre traducciones, refundiciones, autoría de la obra, etc.

La segunda parte de esta tesis corresponde a la segunda capa de información, que, como señala Lucía Megías (2019: 99), «es donde el texto digital permite nuevos usos y nuevos modelos de relación textual». Para poder desentrañar los posibles nuevos usos y relaciones textuales, dividimos nuestro estudio en dos partes. Por una parte, desde un punto de vista teórico, hacemos un repaso por las diferentes definiciones de edición académica digital que han ofrecido algunos teóricos del texto digital. Pasamos entonces a ofrecer una breve panorámica de la historia de la edición digital desde los años 90 hasta la actualidad. Seguidamente, analizamos cuál es el papel del editor y del lector en la era digital. En la segunda parte, de naturaleza más práctica, damos cuenta de todo el proceso que hemos seguido para crear nuestra edición digital de *La Estrella de Sevilla*: comenzamos por explicar la primera fase del proceso; esto es, la fase de *modelling* (representación de datos), y analizamos algunas ediciones digitales de textos teatrales publicados. Pierazzo (2015: 107) ha observado que el modelo de edición ideal (podemos llamarlo también prototipo)

debe prever todas aquellas preguntas que la edición digital puede suscitar entre los usuarios y cómo esta debe incluir todo el conocimiento necesario para poder responderlas.

En el siguiente apartado, describimos con detalle, a modo de guía, la marca-
ción XML/TEI que hemos realizado de la comedia. El objetivo de esta sección es
ofrecer un modelo de marcado para que cualquier persona interesada en realizar
una edición digital de un texto teatral tenga una guía para iniciarse rápidamente en
la codificación de los textos.

Tras la guía de codificación XML, explicamos el proceso de transformación de
los archivos XML a HTML a través del lenguaje de programación XSLT. Pasamos
entonces a describir las características y funcionalidades de la edición electrónica
que presentamos y cerramos esta segunda parte con un tutorial para reutilizar el
código.

El proceso de edición, análisis, investigación, transcripción y publicación web
ha resultado ser más largo de lo esperado. Y este es uno de los motivos por el que
todo el código del proyecto está disponible para su reutilización por cualquier per-
sona que quiera continuar avanzando en el desarrollo de ediciones digitales de tex-
tos teatrales. Porque, como veremos, se necesitan entornos y modelos de publicación
que permitan seguir avanzando en la investigación de las ediciones digitales. Por
otra parte, como ha observado Pierazzo (2015: 144), parafraseando una ponencia
de Bodard y Garcés en 2009: «an edition can only be called scholarly if it provides
its dataset, which will allow other scholars to reproduce the editorial work and to
reach, possibly, different conclusions to the ones of the first editor». O, como ha
señalado Cummings (2009: 316, citado por Pierazzo, 2015: 144): «TEI-based scholar-
ship can only progress if scholars are willing to expose their sources». Porque para
que esto suceda, para que haya un progreso en la publicación de ediciones acadé-
micas digitales, se ha de experimentar y crear, ya que solo así podremos suplir esa
carencia de ediciones críticas digitales en el ámbito del teatro español del Siglo de
Oro de la que hablaba Valdés (2014: 1).

1.3 Objetivos

Al analizar las ediciones existentes en papel de *La Estrella de Sevilla*, se aprecia que la
riqueza textual de la obra se diluye entre las notas a pie de página, cuando las hay. Es
decir, son pocas las ediciones —en realidad solo son dos: la de Foulché-Delbosc (1920)

y la de Reed y Dixon (1939)— que permiten conocer, en su totalidad, el contenido textual de los dos testimonios del XVII que han llegado hasta nosotros. Además, dado que estas ediciones dan a conocer la variedad textual a través de notas al pie de página, nunca es posible realizar una lectura consciente de forma comparada. Por este motivo, la visualización en paralelo de ambos textos, con la posibilidad de destacar las diferencias, fue el objetivo prioritario para esta edición desde el principio.

Además, como consecuencia de esa necesidad comparativa, surgió un texto, el de la edición desglosada, que jamás había estado disponible para una lectura en su totalidad, de la forma en que supuestamente Foulché-Delbosc lo encontró. Y es que, como veremos, Foulché-Delbosc publica una edición en 1920 a partir de la desglosada, hoy perdida, pero en numerosas ocasiones toma lecturas de la suelta, o introduce correcciones propias, e incluye las lecturas de la desglosada en notas al pie de página. Por tanto, a partir del propio texto y de estas notas, hemos reconstruido el texto de la desglosada, con sus errores y sus versos omitidos respecto a la suelta, ya que, según explicaba Foulché-Delbosc, al ejemplar que manejó le faltaban casi trescientos versos (los folios 117 y 118) que él tomó de la suelta⁶.

Uno de los rasgos que caracteriza a *La Estrella de Sevilla* es el cambio de posición, del centro a la periferia del canon y viceversa, que ha vivido a lo largo de su historia (Armas, 1996: 21). En los siglos XVII y XVIII casi pasó desapercibida, mientras que en el XIX vio un nuevo renacer gracias a la refundición de Cándido M.^a Trigueros. Este éxito fue en aumento, hasta el punto de convertirse en una obra considerada maestra, traducida a diferentes lenguas y adaptada como ópera o zarzuela. En el siglo XX —aunque, a raíz de la polémica sobre su autoría, la obra fue silenciada de nuevo— fue llevada a las tablas en varias ocasiones⁷ y en el siglo XXI ha tenido dos representaciones importantes⁸, a parte de ser seleccionada por los miembros del grupo de investigación TC/12 para formar parte de la colección Canon 60⁹, una colección de sesenta obras, consensuada entre el grupo de investigadores principales que constituyeron este proyecto, cuyo objetivo es hacer visible el núcleo más valioso del patrimonio teatral clásico español. Por tanto, la edición digital tiene como finalidad dar cuenta de toda esta riqueza textual y material, y, para ello, ofrece, como se ha dicho, diferentes traducciones, pero también material

⁶ Somos conscientes, claro, de que nuestra reconstrucción de la desglosada, hoy perdida, está mediada por la lectura de la misma que trasladó Foulché-Delbosc.

⁷ Entre las puestas en escena más destacadas del siglo XX encontramos: la de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero (1918), la de José Tamayo (1958), la de Alberto González Vergel (1970) y la de Miguel Narros (1998).

⁸ La de Eduardo Vasco, en 2008, para la CTC, y la de Alfonso Zurro, en 2013.

⁹ https://tc12.uv.es/?page_id=3626 [Última visita 20/ 07/2020].

multimedia sobre las diferentes representaciones.

Otro de los objetivos principales a la hora de crear esta edición académica digital, multilingüe y multimedia, de *La Estrella de Sevilla* ha sido el de explorar el nuevo paradigma digital, alejándonos en la mayor medida posible de las convenciones del libro impreso para descubrir nuevas vías de presentación y uso del material. Por tanto, liberado de las restricciones del papel, al editor digital le surge la duda sobre cuánta información incluir. En este sentido, la edición que aquí se presenta ha intentado emular el concepto de *knowledge site* descrito por Shillingsburg (2006: 96-102), o el de *arsenal* (Price, 2009), ya que ambos conceptos se han utilizado para referirse a una construcción modular, con el material textual como protagonista, que no podría imprimirse en su conjunto, pero sí algunas de sus partes, con diferentes herramientas para acceder a sus contenidos y publicada de forma no concluyente. Es decir, siempre cabría la posibilidad de añadir más material o más evidencia textual, en el caso de que hubiese avances en la investigación o incluso de reformular su presentación.

En el primer estadio de desarrollo de este proyecto, fue inevitable plantearse las diferencias metodológicas que se dan entre una edición crítica cuya finalidad es ser publicada en formato libro y una edición digital. Según ha señalado, Shillingsburg:

[...] bringing a text from an old book or manuscript into the twenty-first century takes more than a computer [...]. It takes thoughtfulness about texts, an exercise of care and good judgement about methods, and an old-fashioned devotion to sight collation and proofreading (2006: 22).

Es decir, el trabajo de edición académica no se ve afectado por el tipo de publicación que vayamos a hacer. Y es que, según apuntan Buzzetti y McGann (2006: 53), tanto los procedimientos básicos para llevar a cabo una edición crítica o académica como los objetivos que se persiguen a lo largo del proceso no van a cambiar como consecuencia de la introducción de la tecnología: «the goals of the scholar remain unaltered —preservation, access, dissemination, and analysis-interpretation— as does the basic critical method, formalization». En ocasiones, vale la pena recordar que el concepto y las técnicas de la edición crítica, así como el papel del editor académico, preceden en siglos a la era del procesamiento de la información e internet (Apollon, 2014: 101). Así pues, ¿de qué estamos hablando cuando nos referimos a las ediciones digitales? Tal como se preguntan Driscoll y Pierazzo (2016: 3), ¿se trata de una nueva disciplina o de una nueva metodología? ¿Estamos haciendo algo novedoso o simplemente estamos, tal como rezaba la parábola bíblica, poniendo vino

viejo en odres nuevos («old wine in new bottles»)? Sin duda alguna, no podemos pensar que la aparición de una nueva tecnología reemplaza una tradición crítica plenamente desarrollada. En realidad, lo que hacemos es avanzar y facilitar los procesos de ejecución y diseminación, pero, en cierta manera, con los ojos puestos en metodologías tradicionales. Por ello, no es tanto una novedad como una evolución necesaria.

Otro aspecto importante que, a nuestro entender, debía incluir una publicación de estas características es, como ya hemos señalado, el de ofrecer en abierto tanto la marcación XML de los textos como el código utilizado para la visualización de la página web. Tanto la una como el otro son una interpretación nuestra de las posibilidades que ofrece el texto, pero estamos seguros de que podría evolucionar, mejorarse y convertirse en algo más estable y reutilizable.

Y es que tal y como explica Allison (2016), algunas partes de los proyectos de humanidades digitales son reutilizables (los propios textos, el código, el esquema de marcación, etc.) y, por tanto, el hecho de ofrecer en abierto todo este material, que de otra manera se perdería, puede allanar el camino de cualquier investigación de características similares. Es decir, como ha señalado la investigadora, se trata de pensar en ello como en un reciclaje de datos para combatir su desperdicio. Además, este planteamiento resulta enormemente beneficioso para el futuro de la investigación en edición electrónica, dado que el trabajo colaborativo implicaría, por un lado, la mejora de las herramientas y, por otro, la puesta en marcha de nuevos proyectos por parte de aquellos investigadores que no ven rentable esa fase inicial de desarrollo que requiere de una gran inversión de tiempo, dinero y esfuerzo.

En el año 2006, en *From Gutenberg to Google*, Shillingsburg se preguntaba si ya se había alcanzado el objetivo de crear buenas ediciones digitales, y concluyó que no, porque no se le estaba sacando partido a todo el potencial que ofrece el medio digital: «Yes, they are better. No, they are not good enough» (Shillingsburg, 2006: 88). En el año 2015, Elena Pierazzo vuelve a hacerse la misma pregunta, y la respuesta es idéntica: «No, they are not good enough. Most digital editions are only timidly engaging with the medium, trying to reproduce on the screen the same experience offered by the printed page, desperately trying to demonstrate that digital editions are as good as printed ones» (2015: 8). Más recientemente, en 2019, Pierazzo vuelve sobre la misma cuestión y afirma que «there are several reasons to consider the results produced so far less than satisfactory» (2019: 210).

Así pues, analizaremos este estado permanente de insatisfacción respecto a los resultados que han dado las ediciones académicas digitales hasta el momento, y describiremos las nuevas rutas y soluciones que se plantean para el futuro, tratando

de intervenir en este debate a partir de nuestra propia experiencia.

CAPÍTULO 1
LA EDICIÓN DE *LA ESTRELLA DE SEVILLA*



1.1 Testimonios

A continuación, pasamos a enumerar y a describir los aspectos más relevantes de las diferentes ediciones, antiguas y modernas, de *La Estrella de Sevilla*, que hemos consultado para la elaboración de esta edición digital, así como las razones sobre las que se ha fundamentado la selección de estas.

1.1.1 Ediciones antiguas

El texto de *La Estrella de Sevilla* nos ha llegado en dos ediciones antiguas atribuidas a Lope de Vega, ambas sin lugar ni año de publicación: una edición suelta y una desglosada.

La desglosada

La conocida como desglosada o larga, de 3029 versos, lleva por título *La Estrella de Sevilla | Comedia | Famosa | De Lope de Vega Carpio | Representóla Avendaño*. Según la descripción de Foulché-Delbosc (1920: 501), el ejemplar que él tenía era en cuarto, formado por tres cuadernillos de 22 folios numerados del 99 al 120, con el reverso del folio 120 en blanco. El texto estaría compuesto a 40 líneas por página y a dos columnas, excepto en los folios 103v, 104r, 113v y 114r-v que pasaban a solo una.

Al parecer, esta edición formaba parte de un volumen de comedias compuesto por doce títulos, razón por la cual se considera que se trata de una edición desglosada, ya que tiene los folios numerados (99-120). Foulché-Delbosc (1920) Cotarelo (1930) y, más recientemente Profetti (1988), han reconstruido hipotéticamente este volumen por lo que en el apartado «Fecha de impresión» veremos con más detalle las comedias que pudieron haber formado parte del mismo.

El texto era desconocido hasta que Foulché-Delbosc lo publicó en 1920, para lo cual se sirvió, al parecer, del único ejemplar existente, hoy perdido. Así pues, Foulché-Delbosc marca un punto de inflexión en la historia de la transmisión textual de la comedia al publicar una edición de *La Estrella de Sevilla* en *Revue Hispanique* tomando como base la edición desglosada y precedida de un detallado estudio. En este, Foulché-Delbosc da cuenta de las ediciones existentes –la suelta y la desglosada–; expone su opinión respecto a la perdida *editio princeps* –reproducida, según él, sin modificaciones por la desglosada y con recortes por la suelta–; explora el asunto de las interpolaciones sobre el que llamó la atención Menéndez Pelayo; y

analiza con detalle diferentes aspectos sobre el personaje de Clarindo, la fecha de composición y la autoría de la obra, entre otros.

Existen dudas sobre si realmente Foulché-Delbosc era el único que poseía un ejemplar de la desglosada, puesto que Menéndez Pelayo decía manejar una edición de la desglosada; de hecho, describió su paginación¹. Sin embargo, Foulché-Delbosc descartó la posibilidad de que Menéndez Pelayo conociese el ejemplar de la desglosada utilizado por él. Oleza (2001: 59), por su parte, considera que Foulché-Delbosc muestra un «orgullo infantil de coleccionista» al presentarse como descubridor y excluir la posibilidad de que Menéndez y Pelayo pudiese haber tenido acceso a ese ejemplar.

Lo cierto es que Menéndez y Pelayo señaló que tanto las ediciones del siglo XIX que se llevaron a cabo (las de Sales, 1828, 1840 y 1844; la de Hartzenbusch, 1853; la de Luis de Lemcke, 1856) como la refundición de Trigueros se basaban en esa edición que él decía manejar; esto es, la desglosada. Pero el cotejo de estas ediciones pone de manifiesto que todos ellos utilizaron la suelta.

Como ha observado Oleza (2001: 60), el hecho de que Menéndez Pelayo editara un ejemplar de la suelta en su colección de las *Obras de Lope de Vega* (1899) en vez de la desglosada contribuye a inclinar la balanza sobre la opinión de que la edición que manejaba era la de la suelta y no la de la desglosada; pero también es verdad, como defiende Oleza, que Menéndez Pelayo no editó las obras que publicó en *Obras de Lope de Vega* (1899), sino que reprodujo fielmente las que Hartzenbusch había publicado en *Comedias escogidas* (1853)².

Pedro Salvá, en *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* (1872: 548), recoge una serie de ejemplares de piezas sueltas que dice tener o haber visto y que pertenecen a tomos de comedias. Entre estas obras, se encuentra un ejemplar de *La Estrella de Sevilla* con la foliación 99-120, seguido, de forma consecutiva, por *La paloma de Toledo* (fols. 121-140). De *La Estrella de Sevilla* opina:

La primera de estas dos piezas es rarísima; más tarde se publicó refundida con el título de *Sancho Ortiz de las Roelas*. No puedo encontrarla bajo ninguno de estos dos títulos en el índice de Barrera, y causa tanta estrañeza semejante omisión que me

¹ «Solo ha llegado a nosotros en una rarísima edición del siglo XVII, que [...] fue seguramente desglosada de algún tomo de comedias varias, como lo prueba la paginación, que comienza en el folio 99 y termina en el 120» (1923: 173).

² Según Cotarelo (1930: 21), Menéndez Pelayo solo tuvo acceso al texto de Hartzenbusch, puesto que, como indica en una nota a pie de página, el ejemplar de la suelta de Durán hacía años que ya no estaba en la Biblioteca Nacional; la biblioteca de Salvá se había vendido en París en 1894 y el ejemplar de Parma aún no era conocido.

inclino a creer es torpeza mía el no poder dar con ella (1872: 548).

No podemos saber con seguridad si Menéndez Pelayo conocía la foliación de la edición desglosada porque él mismo había manejado un ejemplar similar al que Foulché-Delbosc publicó posteriormente, o si estos datos de foliación y la descripción del texto los conoció a partir de la información que Salvá recogió en su *Catálogo*. Lo que sí es cierto es que el texto de la desglosada ya era conocido antes de que Foulché-Delbosc lo editara, y es posible que las críticas de Menéndez Pelayo sobre las mutilaciones e interpolaciones de *La Estrella de Sevilla* se refiriesen a la edición desglosada (Oleza, 2001: 60). Sin embargo, Foulché-Delbosc no es de esta opinión. Según él, Menéndez Pelayo solo conoció la suelta (1920: 501).

La suelta

La edición más breve, de 2503 versos, conocida como edición suelta, lleva por título *La Estrella de Sevilla | Comedia | Famosa | De Lope de Vega Carpio*, y está formada por cuatro cuadernillos de 16 folios sin numerar. El texto está compuesto a 46 líneas por página, excepto el último cuadernillo, que tiene 45. No consta lugar ni fecha de impresión, aunque Cotarelo (1930: 13) considera que el tamaño excesivo de la palabra *Comedia* es un indicio de que pudo imprimirse en Sevilla. De igual forma, la escasa calidad del papel también podría ser un indicativo de la época en que se realizó la impresión, que Cotarelo sitúa a mediados del siglo XVII.

Foulché-Delbosc (1920: 498) dijo conocer cuatro ejemplares: uno conservado en el Museo Británico, procedente de la colección de John Rutter Chorley; otro, en la biblioteca de lord Holland, heredada por lord Ilchester, y recogido por La Barrera en el *Catálogo del teatro antiguo español*³; un tercero, en la Biblioteca Palatina de Parma, y un cuarto, en la Biblioteca Nacional de España.

Tenemos noticia de la existencia de cinco ejemplares de la edición suelta:

- uno en la British Library, procedente de la colección de John Rutter Chorley, con nota manuscrita⁴. La biblioteca ha añadido al catálogo un hipoté-

³ En *El catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, La Barrera dio cuenta, entre las comedias de Lope o atribuidas a este (1860: 453) «publicadas únicamente en impresiones sueltas», de un ejemplar de *La Estrella de Sevilla* en la biblioteca de lord Holland.

⁴ «*La Estrella de Sevilla*. Notable es que entre todas las obras de Lope que se han conservado hasta nuestros días, esta que se debe estimar de las mejores suyas, sea tal vez la que más raramente se encuentra en impresiones antiguas. No se halla en alguna de las Colecciones del Siglo XVII, ni tampoco tengo noticia de que exista MS. en las bibliotecas públicas o particulares de Madrid. Verdad es que cierto F. Sales, que dio a luz en Cambrigia, Estados Unidos, esta comedia y dos de Calderón, bajo el título de *Obras maestras dramáticas*, cuya 4ª edición lleva la fecha de 1852, dice haber tenido del Señor Durán para dicha edición: «una porción de la Estrella de Sevilla que faltaba en la copia» de

tico lugar y año de impresión: Sevilla? 1650?;

- uno en la Biblioteca Palatina de Parma⁵ (Signatura CC.V. 28032/13);
- uno en la Biblioteca Nacional (Signatura T/55353/6);
- uno en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid) (Signatura BH FLL Foll.10);
- uno en la biblioteca del Insitut del Teatre de Barcelona (Signatura 59014).

1.1.2 Ediciones modernas

Curiosamente, la primera edición moderna de *La Estrella de Sevilla* se imprime en Boston en 1828, veinticinco años antes de que en España fuese conocido el texto original a través de la edición de Hartsenbusch. Se publica en *Selección de obras maestras dramáticas por Calderón de la Barca, Lope de Vega y Moreto*, edición a cargo de Francisco Sales, profesor de francés y español en el Harvard College, a partir de una copia manuscrita⁶ de la suelta que pertenecía a Ticknor (Crawford: 1930; Hill: 1939). En 1840 se publica una segunda edición con correcciones de Agustín Durán, y en 1844 aparece la tercera, como muestra del interés que despertaba el texto en los Estados Unidos.

En España, *La Estrella de Sevilla* se publica en 1853 a cargo de Hartsenbusch, en el tomo XXIV de la Biblioteca de Autores Españoles, sin una indicación expresa del texto base utilizado; aunque sabemos que se trata del texto de la suelta con enmiendas del propio editor, introducidas, en ocasiones, sin dar cuenta de ello. Rodríguez López-Vázquez (2010: 40) señala que la edición de Hartsenbusch se hizo a partir de la de Boston de 1844, que incluye las correcciones de Agustín Durán. Del texto de Hartsenbusch proceden las ediciones de Lemcke, publicada en Leipzig en el *Handbuch der Spanischen Litteratur* (1856), y la de la Real Academia Española, a cargo de Menéndez Pelayo (1899).

En 1866, se publica en Barcelona (Salvador Manero) la edición de Francisco

que se había valido para la primera; pero no indica de dónde la suministró aquel literato insigne; y es de notar que en el *Catálogo* de la librería suya, que hoy día ha adquirido la Biblioteca Nacional de Madrid, no se halla copia alguna, ya impresa, ya MS, de esta obra maestra de Lope».

⁵ A lo largo de mi investigación, he podido cotejar cuatro de los cinco ejemplares de la suelta, excepto el de la Biblioteca Palatina de Parma (signatura CC.V. 28032/13). A pesar de múltiples peticiones a esta institución, ha sido imposible obtener una copia para el cotejo. Por otra parte, no he podido constatar la existencia de ningún ejemplar de la biblioteca de lord Holland.

⁶ Hemos podido consultar un manuscrito de *La Estrella de Sevilla* que se conserva en la Biblioeca Marcel Bataillon de la Université de Paris-Sorbonne (signatura FTV4). Se trata de un manuscrito, basado en la suelta, de 98 páginas no numeradas y sin indicación bibliográfica. Por otra parte, según consta en el *Catálogo de teatro de la biblioteca histórica de Madrid. Fondo Mesonero Romanos* hay un manuscrito de *La Estrella de Sevilla* (MR 561), una «cuidada copia decimonónica», según la describen los autores del catálogo (Cerezo y González Cañal, 2009).

José Orellana en *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*. Tal como indica Orellana en una nota (p. 602), su edición está basada en una antigua — que contiene el texto breve de la suelta — y en la de Rivadeneyra, que es la editada por Hartzenbusch. Rodríguez López-Vázquez, en su revisión de la edición de *La Estrella* de 2010, introduce algunas notas en las que hace referencia al interés que presenta la de Orellana, ya que esta, a partir de las enmiendas y las notas que incluye, parece apuntar que existiría otra edición, hoy perdida, de la suelta. Un ejemplo de ello lo encontramos en el verso 1245 — que tanto en la suelta como en la desglosada y en la edición de Hartzenbusch se lee como «si se alborota Sevilla» —, lectura que Orellana anota así: «Aunque, así se alborote». Rodríguez López-Vázquez (2010: 216) señala que el texto de *La Estrella* publicado en *El teatro español* (Sevilla, Gironés y Orduña, 1887) también apunta a esa lectura alternativa: «la edición antigua dice “aunque así se alborote”». Otro caso que lleva a Rodríguez López-Vázquez a destacar la importancia de la edición de Orellana desde el punto de vista ecdótico lo encontramos en los versos 2057-2061, puesto que en este caso Orellana incluye una quintilla completa diferente de la que aparece en el texto de la suelta, sin indicar que sean versos suplidos:

MANUEL	Ya enlutada viene aquí.
REY	Parece así su arrebol el sol, que entre nubes vi, cuando por verano el sol vierte rayos de rubí.

Por tanto, según supone Rodríguez López-Vázquez, cabe la posibilidad de que haya existido una emisión impresa de la suelta de *La Estrella* posterior a la que conocemos, y que sea esta la que utilizó Orellana, puesto que él acostumbra a señalar cuándo suple los versos y existen varios casos en los que no indica enmiendas en su edición. Así, la suelta que hoy conocemos sería «una emisión primeriza con errores corregidos en una emisión ulterior» (Rodríguez López-Vázquez, 2010: 314). Sin embargo, existe un verso que nos hace dudar de esta hipótesis. Se trata del número 2793, «darán vida a eternas planchas», que es corrección de Hartzenbusch, y que en la suelta se lee como «de la vida eternas planchas». En este caso, ni Hartzenbusch ni Orellana indican enmienda, lo cual hace pensar a Rodríguez López-Vázquez (2010: 300) que Hartzenbusch también está manejando otro ejemplar que hoy desconocemos. Y aquí surge nuestra duda, ya que Hartzenbusch enmienda en muchas ocasiones sin dejar constancia, y sería posible que Orellana hubiese hecho lo mismo. Por

ejemplo: en el verso 1648 de la suelta, se lee «en abismos de luz pintar dos mayos», y en el de las ediciones de Hartzenbusch y Orellana, «en abismos de luz pinten desmayos», sin señalar si se trata de una enmienda. Por otra parte, el verso 1810 de la suelta se corresponde con «Pues si en mi honor y mi fe», y, Hartzenbusch y Orellana enmiendan el verso, sin anotarlo, como sigue: «Si en mi honra y fe». Casualmente, la lectura de Hartzenbusch casi reproduce el verso de la desglosada, a pesar de que solo conocía la suelta.

Por este motivo, no podemos tener la certeza de si se trata de intervenciones realizadas en el texto por los editores sin incluir anotación, o si realmente manejaban ejemplares antiguos hoy desconocidos de una emisión distinta como supone Rodríguez López-Vázquez. Sea como fuere, en nuestra edición hemos anotado las aportaciones más relevantes tanto de Orellana como de Hartzenbusch.

Como ya hemos comentado, el texto de la desglosada nos llega a través de la edición que publica Foulché-Delbosc en 1929 en *Révue Hispanique*, XLVIII. Para el hispanista francés, tanto la suelta como la desglosada derivan de un mismo texto original que la desglosada reprodujo fielmente y que la suelta recortó. De esta manera, su edición resulta en una edición híbrida: aunque toma como base el texto de la desglosada, en numerosas ocasiones opta por lecturas de la suelta o bien introduce correcciones propias. En todos los casos, cuando el texto varía, Foulché-Delbosc lo anota al pie ofreciendo la lectura del otro testimonio.

Tal como apunta Hill en la «Introducción» a la edición de Reed y Dixon (1939: xii), durante los años siguientes a la publicación del texto de Foulché-Delbosc en 1920, se publicaron cuatro ediciones de la obra: en 1923, H. Thomas publica en Oxford el texto de la suelta con algunas enmiendas procedentes de la desglosada; en 1924, en Florencia, A. Giannini publica el texto de Foulché-Delbosc acompañado de una traducción al italiano; en 1925, J. Brauns publica en Leipzig una edición escolar abreviada, basada en el texto de la desglosada; en 1934, Eduardo Juliá Martínez publica el texto de Foulché-Delbosc con algunas enmiendas.

En 1939, Frank Otis Reed y Esther M. Dixon publican en Estados Unidos una edición anotada y con vocabulario precedida por una introducción de John Hill. La edición está basada en el texto largo, el de la desglosada, aunque, al igual que hizo Foulché-Delbosc, en numerosas ocasiones toman lecturas de la suelta o introducen alguna corrección propia. Así, en las notas al pie encontramos las lecturas y variantes de la suelta, las de la desglosada –cuando optan por las lecturas de la suelta– y las enmiendas de Foulché-Delbosc.

Sin duda alguna, la edición más relevante de los últimos años ha sido la de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. En 1991 publica en la editorial Cátedra una edi-

ción de la obra con atribución en portada a Andrés de Claramonte. Esta edición va acompañada de un extenso estudio introductorio en el que se defiende la autoría del murciano. El texto del que se sirve como texto base es el de la desglosada, aunque incluye muchas variantes, en ocasiones justificadas por el autor, de la suelta. En 2010 se publica una reedición, esta vez junto con la obra de Claramonte *El gran rey de los desiertos*. En esta nueva edición, Rodríguez López-Vázquez realiza una revisión del texto con algunas modificaciones e incluye referencias a la autoría del texto recogidas en el artículo «La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*» publicado por Joan Oleza en 2001.

1.2 Fecha de impresión

1.2.1 *La desglosada*

Al igual que sucede con la autoría, las fechas de composición y publicación de *La Estrella de Sevilla* no pueden determinarse con total fiabilidad. Ambas ediciones, la suelta y la desglosada, se publicaron en el siglo XVII, con omisión de lugar y año. Como ya hemos comentado anteriormente, la edición desglosada formaba parte de un volumen de comedias, puesto que sus folios aparecen numerados desde el 99 hasta el 120. Pedro Salvá, en *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* (1872: 548), da cuenta de un ejemplar de *La Estrella de Sevilla* con la foliación 99-120, seguido, de forma consecutiva, por *La paloma de Toledo* (fols. 121-140) y *Amar como se ha de amar* con foliación 214-233. Según Cotarelo (1930: 17) y Foulché-Delbosc (1920: 504), el profesor A. L. Stiefel halló dos comedias en la Biblioteca Nacional de Múnich atribuidas a Lope que coincidían tanto en la foliación como en el papel, la disposición y la forma de la letra, y que podrían formar parte de ese mismo volumen desconocido recogido por Salvá. Se trata de *A lo que obliga el ser rey*⁷ (fols. 21-40) y *La lealtad en la traición*⁸ (fols. 41-57). Otra comedia de esta posible colección, *Donde no está su dueño está su duelo* (fols. 58-81), apunta Cotarelo, se encontró posteriormente, atribuida a Lope, en un volumen colectivo de la Biblioteca Nacional de Madrid, por lo que ya se conocerían seis de las doce posibles comedias de ese tomo desconocido en el que se habría publicado *La Estrella de Sevilla*. La primera comedia de este supuesto volumen es desconocida, aunque, según Cotarelo, podría ser la titulada *Querer más*

⁷ En este volumen, la obra está a nombre de Lope de Vega, pero según se indica en CATCOM, «las atribuciones a Calderón y Lope no tienen fundamento sólido alguno». La comedia también ha sido atribuida a Luis Vélez de Guevara. Véase el registro correspondiente en CATCOM: <https://bit.ly/3g8JKsf> [Última visita: 28/07/20].

⁸ Morley y Bruerton (1968: 491-492) consideran que esta comedia no es de Lope.

y *sufrir menos*, atribuida a Lope y que aparece en la *Parte 29* de la colección de *Doce comedias de Lope de Vega Carpio* (Huesca, Pedro Lusón, 1634) con foliación 1-20. Este volumen también contiene, con idéntica foliación a la de los ejemplares ya mencionados, *La paloma de Toledo* (fols. 121-140) y *Donde no está su dueño está su duelo* (fols. 58-81).

Así pues, según Foulché-Delbosc (1920: 507) y Cotarelo (1930: 17), el volumen del que se habría desglosado *La Estrella de Sevilla* estaría formado por las siguientes comedias:

- 1.- *Querer más y sufrir menos* (fols. 1-20), según Cotarelo; desconocida, según Foulché-Delbosc;
- 2.- *A lo que obliga el ser rey* (fols. 21-40);
- 3.- *La lealtad en la traición* (fols. 41-57);
- 4.- *Donde no está su dueño está su duelo* (fols. 58-81);
- 5.- desconocida (fols. 82-98);
- 6.- *La Estrella de Sevilla* (fols. 99-120);
- 7.- *La paloma de Toledo* (fols. 121-140).

Más recientemente Profeti (1988: 35-39) realiza una descripción de la supuesta *Parte 23* de la colección de *Diferentes Autores*, que se encuentra en la actualidad perdida, y que, según la investigadora, debió de publicarse entre 1630, fecha en la que se publicó la *Parte 22*, y 1632-33, fecha en la que vio la luz la *Parte 24*. Las obras que incluye coinciden con la reconstrucción que hace Cotarelo del supuesto volumen en el que se publicó *La Estrella*, a excepción de la primera obra, que, según Profeti, podría ser, bien *El antecristo* (fols. 1-20), bien *Bernardo del Carpio, segunda parte* (fols. 1-20). Asimismo, añade la que sería la octava comedia (*El mayor prodigio*, fols. 141-162), y la novena (*Fernán Méndez Pinto*, fols. 163-184).

El hecho de que las comedias *La paloma de Toledo* y *Donde no está su dueño está su duelo* apareciesen en la *Parte 29* (Huesca, Pedro Lusón, 1634) podría darnos alguna pista sobre la fecha de composición y de publicación de *La Estrella de Sevilla*, aunque Cotarelo (1930: 18-19) cuestiona esta fecha de impresión, dado que los preliminares del tomo son apócrifos y, según señala en la nota 1, estas falsificaciones no empezaron a cometerse hasta finales del XVII. A pesar de ello, J. M. Hill (1939: xx) sí que utiliza el año de impresión para datar la obra. Así, sitúa la fecha de impresión de la desglosada entre los años 1625 y 1634: el primero, porque existe una noticia de representación en palacio (5 de octubre de 1625) de *La paloma de Toledo*, y 1634 por la presencia de *La paloma de Toledo* y *Donde no está su dueño está su duelo* en la *Parte 29* de Lope de Vega (Huesca, Pedro Lusón, 1634).

Tanto la edición desglosada de *La Estrella de Sevilla* como la de *La paloma de Toledo*

se publicaron con una indicación de representación («Representóla Avendaño») por parte de la compañía de Cristóbal de Avendaño. Asimismo, en la comedia *Donde no está su dueño está su duelo* se indica que fue representada por la compañía de Antonio de Prado («Representóla Prado»).

Los datos con los que contamos para determinar las posibles fechas de la impresión de la edición desglosada nos llevarían, pues, al año 1625 (por la noticia de representación de *La paloma de Toledo*, obra que aparecería en el mismo volumen) y a 1634 (fecha de impresión de la *Parte 29*, donde se publicaron *La paloma de Toledo* y *Donde no está su dueño está su duelo*), aunque, como ya hemos visto, son meros datos elucubrativos.

1.2.2 La suelta

Fechar la impresión de la edición suelta resulta más complicado todavía. El hecho de que todos los ejemplares se publicaran sin año visible dificulta la tarea. Además, existe divergencia de opiniones sobre cuál de las dos ediciones, la suelta o la desglosada, se publicó primero. Para Cotarelo (1930: 20), la suelta es anterior a la desglosada, lo que la convierte, según él, en «la primera edición del drama»; además, la escasa calidad del papel ubicaría la publicación de la obra a mitad del siglo XVII. Foulché-Delbosc (1920: 513), quien considera que la impresión de la suelta es posterior a la de la desglosada, también sitúa la fecha de impresión alrededor de 1650. De nuevo nos movemos en el terreno de la pura hipótesis.

1.3 Fecha de composición

1.3.1 La desglosada

Para determinar la fecha de composición de la comedia, también se han barajado diferentes hipótesis. Menéndez Pelayo estimaba que Lope se había inspirado en *La Estrella de Sevilla* para escribir *La niña de plata*, que se publicó en la *Parte IX* (Madrid, 1617), por lo que la fecha de composición sería anterior a 1617. Menéndez Pelayo parte del supuesto de que la obra sería de Lope.

¿Cuál de las dos comedias fue anterior? Sabemos la fecha de *La niña de plata* (1613); ignoramos la de *La Estrella de Sevilla*; ni uno ni otro título constan en ninguna de las dos listas de *El peregrino en su patria*, aunque el primero bien pudiera constar por su fecha, anterior en un año a la segunda edición de dicha novela. No puede causar maravilla que Lope olvidase los títulos de algunas de sus innumerables comedias. Si la mayor perfección de estilo se toma por indicio de trabajo más reciente, *La niña de plata*, que está mucho mejor escrita, pero donde la fuerza dramática aparece muy atenuada, debe de haber sido la segunda de estas piezas en el orden de los tiempos, y *La Estrella de Sevilla* la primera. Pero siempre habrá que tener en cuenta que *La niña* ha llegado a nosotros en el puro original de su autor y *La Estrella* solo en una copia depravada e incorrectísima. Cabe, por tanto, la hipótesis de que Lope, desde los lances más cómicos que trágicos de *La niña de plata*, se levantase al conflicto de pasiones que hay en *La Estrella de Sevilla*, en vez de seguir el procedimiento contrario, reduciendo el cuadro trágico a las proporciones del drama urbano. (Menéndez Pelayo, 1923: 278)⁹.

Foulché-Delbosc (1920: 530) coincide con Menéndez Pelayo en que *La Estrella de Sevilla* es anterior a *La niña de plata*, razón por la cual sitúa la fecha de composición antes de 1618, ya que *La niña de plata* se publicó en la *Parte IX* de las obras de Lope en 1617 y en el volumen aparece una licencia con fecha 1 de abril de 1617. Sin embargo, Leavitt (1931: 11) considera que *La niña de plata* es anterior a *La Estrella de Sevilla*, puesto que, aunque su estilo es superior, *La Estrella* supone una versión mejorada del drama por la reducción del número de personajes y la eliminación de detalles innecesarios. Asimismo, Leavitt analiza las similitudes entre *La Estrella* y las obras de Tirso que componen *Cigarrales de Toledo* (*El celoso prudente*, *El vergonzoso en palacio*, *Cómo han de ser los amigos*) y concluye que el autor (o refundidor) de *La Estrella* debió tener una copia del manuscrito de los *Cigarrales*, publicado en 1624, o bien tuvo muy presentes las tres obras que lo componen. De igual forma, Foulché-Delbosc (1920: 529) señala que la escena del infierno de *La Estrella* se inspira en *Cómo han de ser los amigos*, que ya estaba preparada para su impresión en 1621. Leavitt (1931: 27) afirma que la obra ya sería conocida antes del 29 de junio de 1623, fecha en que se estrena en la corte la obra de Calderón *Amor, honor y poder*, cuya trama guarda un gran parecido con *La Estrella*. Para poder determinar una fecha de composición, Leavitt tiene en cuenta los argumentos recogidos por Cotarelo, basados

⁹ La fecha a la que hace referencia Menéndez Pelayo, 1613, corresponde a un manuscrito autógrafo que se encuentra en la British Library, pero, según se indica en la base de datos Artelope, ese manuscrito no contiene el texto de Lope. Además, Menéndez Pelayo señala, erróneamente, que *La niña de plata* no aparece en ninguna de las listas de *El peregrino*, pero, como se recoge en Artelope, aparece citada en la segunda lista de *El peregrino*.

en una serie de referencias internas de la obra que parecen indicar el momento de creación.

Cotarelo considera que el detalle sobre la representación de la obra que aparece en la edición desglosada —«Representóla Avendaño»— es clave para determinar una fecha aproximada de composición y representación de la misma. Según el bibliógrafo (1930: 20), Avendaño no fue autor de comedias en Madrid hasta 1621¹⁰, ya que en 1619 trabajaba en las compañías de Cristóbal Ortiz de Villazán y de Tomás Fernández Cabredo. En la actualidad se conservan algunas noticias que dan testimonio de las representaciones que Avendaño hizo en Madrid entre 1622 y 1623, así como en Sevilla en 1625¹¹.

Así pues, la composición y el estreno de la obra se podrían situar entre 1621 y 1623. Existen dos pasajes en *La Estrella* que Cotarelo considera primordiales para determinar 1623 como el año de composición y estreno de la obra. El primero de estos pasajes se encuentra en la edición desglosada, en el momento en el que Clarindo le cuenta a Sancho Ortiz las cosas que ve en el infierno:

DON SANCHO	¿De qué te ríes?
CLARINDO	De ver a un espantado hacer gestos, señor, a aquellos demonios, porque le han <i>ajado el cuello</i> y <i>cortado las melenas</i> . (vv. 2434-2438)

Y apunta Cotarelo (1930: 20): «Como es sabido, en 1623 se quitaron los cuellos escarolados y se mandó cortar los tufos y copetes, o sea, las melenas, decreto que Clarindo manifiesta haberse ejecutado hasta en el infierno».

Otro de los pasajes que da cuenta implícitamente de un evento con una fecha determinada es aquel en el que Clarindo hace referencia a las fiestas que se celebraron en la plaza Mayor en el verano de 1623, con motivo de la visita a Madrid del

¹⁰ Según se indica en CATCOM, «El 9 de junio de 1621 los comisarios de la fiesta del Corpus de Madrid dieron mandato sobre el orden que debían seguir las representaciones de los autos que se iban a hacer ese año. La compañía de Avendaño se encargaría del primero y del tercero, que serían *Salomón* y *El llegar en ocasión*». [Fecha de consulta: 9/9/16]

¹¹ En CATCOM aparecen recogidas las siguientes noticias sobre representaciones de la compañía de Avendaño: en 1622 representó en Madrid *La juventud de San Isidro*; entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623, varias comedias en el Cuarto de la Reina; entre ellas, *El mayor desengaño*, *El labrador venturoso*, etc.; el 17 de abril de 1623 representó en palacio *Méritos con poca dicha*; y en 1625, en la fiesta del Corpus de Sevilla, los autos *La alameda de Sevilla* y *La cátedra de Jesucristo*. [Fecha de consulta: 9/9/16]

príncipe de Gales:

CLARINDO

¿Quién, señor, ha de escribir
teniendo tan poco premio?

A las fiestas de la plaza

muchos me pidieron versos... (vv. 2176-2179)

En relación a la fecha, Cotarelo (1930: 21) apunta, además, que la comedia *Donde no está su dueño está su duelo*, impresa en el volumen reconstruido por Cotarelo (1930), Foulché-Delbosc (1920) o Profeti (1988) en el que estaba, hipotéticamente, *La Estrella*, fue estrenada en palacio el 3 de septiembre de 1623 por la compañía de Fernán Sánchez de Vargas. Además, *La paloma de Toledo*, impresa en el mismo tomo, fue estrenada también en palacio en octubre de 1625, por lo que Cotarelo considera que el tomo estaba formado por comedias de la última época de Lope de Vega. Así pues, según este autor, «el drama *La Estrella de Sevilla* fue escrito y representado, aunque no tal como hoy lo conocemos, en 1623». Hay que tener en cuenta, sin embargo, que aunque las comedias recogidas como parte del mencionado volumen reconstruido se publicaran como atribuidas a Lope, estas atribuciones son dudosas. *A lo que obliga el ser rey* es de Luis Vélez de Guevara; Morley y Bruerton consideran que *La lealtad en la traición* no es de Lope; *Donde no está su dueño está su duelo* es de Guillem de Castro, y *La paloma de Toledo*¹² es de autoría dudosa.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1996: 196) considera que, si se toman en consideración aspectos biográficos y estilísticos relacionados con Andrés de Claramonte, la suelta debió de escribirse alrededor de 1617-1618 en Sevilla; y la desglosada en 1623, con diversas actualizaciones de hechos contemporáneos como son los señalados por Cotarelo y que solo están presentes en esta: el decreto sobre la prohibición de tufos y copetes y las fiestas de la plaza de 1623. Además, señala Rodríguez López-Vázquez (1996: 204), alrededor de 1623, Claramonte estaba en Madrid, participó en el ataque a Ruiz de Alarcón y vendía sus comedias —entre las que estaría la desglosada— a otras compañías. Él mismo habría actualizado su propio texto de *La Estrella*, según Rodríguez López-Vázquez, introduciendo las referencias contemporáneas.

Ruth Lee Kennedy (1975: 387) también defiende como fecha de composición de la obra 1623-1624 por las referencias que hay en el texto a los decretos contra los cuellos escarolados y las melenas. Asimismo, considera que se podría haber escrito

¹² Sobre *La Paloma de Toledo*, puede verse la reciente tesis doctoral de Cristina Barreda, de la Universitat de València: «Linajes y manos en *La Paloma de Toledo*. Edición crítica y digital»

cuando ya era conocida la noticia de que Felipe IV, que inicia su reinado en 1621, iba a visitar Sevilla (el rey salió de Madrid el 8 de febrero de 1624). Y es que, como señala De Armas (1992: 119), «la acción de la obra y los mitos presentados requieren la presencia de Felipe IV», quien estaría representado por el rey Sancho IV, por lo que considera que la fecha determinada por Rodríguez López-Vázquez para el texto breve —1617— no es viable. En efecto, tanto De Armas como R. L. Kennedy opinan que *La Estrella de Sevilla* es un ataque contra Felipe IV y su valido, el Conde-Duque de Olivares, quienes estarían representados por el rey Sancho IV y don Arias. En 1624 el rey Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares realizaron un viaje a Sevilla —la única ocasión, apunta De Armas (1992: 119), en todo el siglo XVII, en que un rey español visitó tierras del sur—, viaje este de gran importancia política, puesto que la intención de Felipe IV y su valido era recibir apoyos para sus reformas económicas basadas en el cobro de impuestos. Aunque la hipótesis resulta atractiva, es difícil de demostrar.

Otro acontecimiento que De Armas (1992: 120) considera relevante para fechar la obra es que en «el año 1622 se decía en Madrid que Felipe IV había mandado matar a un noble a causa de los amores del rey con una dama de la corte llamada Francisca de Tabera». Como el apellido Tabara es muy similar al de Estrella y Busto Tabera, supone que podría haber una relación entre los dos episodios: «Según la leyenda, Felipe mandó a asesinar a Villamediana¹³ por una Tabara. El monarca de *La estrella de Sevilla* manda a asesinar a Busto, hermano de Estrella, por una Tabera» (De Armas, 1992: 121).

Por otro lado, lord Holland (1817: 163) relató un incidente que involucraba al rey Felipe IV en una escapada amorosa que terminó de forma muy similar al intento del rey de acceder a la alcoba de Estrella y el posterior encuentro con Busto. En el caso del rey Felipe IV, cuenta lord Holland, el duque de Alburquerque sorprendió al rey y a su valido intentando acceder a la habitación de su esposa. Una vez que descubrió que se trataba del rey, forzó la situación para que el conde-duque de Olivares interfiriera e hiciera constar que la persona a la que estaba intentando agredir era el monarca. El duque, mostrando gran indignación ante tal acusación, manifestó la incompatibilidad de semejante acción con el honor del monarca, tal y como Busto responde cuando Sancho IV se identifica ante él.

Como ya señaló Leavitt (1931: 9), refiriéndose a la propuesta de Holland, no existe constancia de que *La Estrella de Sevilla* esté basada en este episodio, aunque es cierto que eventos como los narrados que involucran al rey Felipe IV y los hechos

¹³ Se refiere al conde de Villamediana.

que se desarrollan en la obra coinciden notablemente. Ante tal situación, dada la gravedad que podrían suponer semejantes acusaciones al rey, parece evidente, apunta Leavitt, que el autor de la obra quisiese ocultar su identidad tras un pseudónimo.

A partir de los datos presentados, tal y como sugiere Leavitt (1931: 27), todo apunta a que *La Estrella de Sevilla* pudo escribirse en 1623. Pero en realidad la fecha no se puede determinar con certeza, dado que, como veremos más adelante, existe la posibilidad de que algunos de los pasajes que contienen datos que sugieren una posible datación de la composición sean pasajes interpolados:

It was written after the composition of the *Cigarrales de Toledo*; after Avendaño became manager of a dramatic company; probably after the death of the Conde de Villamediana; a part, at least, was composed either just before or soon after the *cuellos escarolados* were prohibited; another part not far from the time when the Prince of Wales made his famous visit; and the probability is that the play was known before June 29, 1623. But a final judgment is clouded, as we have observed, by the vexing problem of interpolations. It is necessary, therefore, to leave the exact date of the *Estrella* somewhat in abeyance and pass on to a discussion of them.

1.3.2 La suelta

Fechar la edición suelta resulta más complicado todavía. El hecho de que todos los ejemplares se publicaran sin año visible dificulta la tarea. Además, existe divergencia de opiniones sobre cuál de las dos ediciones, la suelta o la desglosada, se publicó primero. Para Cotarelo (1930: 20), la suelta es anterior a la desglosada, lo que la convierte, según él, en «la primera edición del drama»; además, la escasa calidad del papel ubicaría la publicación de la obra a mitad del siglo XVII. Foulché-Delbosc (1920: 513), quien considera que la impresión de la suelta es posterior a la de la desglosada, también sitúa la fecha de impresión alrededor de 1650. De nuevo nos movemos en el terreno de la pura hipótesis.

1.4 La autoría de la obra

Desde el siglo XVII hasta nuestros días, *La Estrella de Sevilla* ha vivido momentos de esplendor y momentos de absoluto silencio. Como señala De Armas (1996: 16), la obra fue prácticamente desconocida desde su composición —parece ser que apenas se

representó ni se imprimió con regularidad— hasta principios del siglo XIX, cuando Cándido María Trigueros rescató el texto y escribió la refundición *Sancho Ortiz de las Roelas*. Desde ese momento el texto original suscitó un interés que fue en aumento hasta considerarse una obra maestra, como prueba, según ya hemos señalado, la existencia de diferentes ediciones y traducciones.

El siglo XX, sin embargo, volvió a silenciar a *La Estrella* como consecuencia de la controversia surgida en 1899, cuando Menéndez Pelayo llamó la atención sobre las interpolaciones de Claramonte sobre el texto atribuido a Lope de Vega (Oleza, 2001: 42). En efecto, el hecho de que ya no pudiese atribuírsele a Lope con total seguridad hizo que perdiese todo el atractivo que había generado en el siglo XIX y dejase de ser representada. Sin embargo, es bien cierto que el debate en torno a la autoría de *La Estrella* ha atraído el interés de la crítica que ha buscado entre sus versos las pruebas necesarias para poder desentrañar su autoría verdadera. Así pues, a continuación vamos a hacer una recopilación de las diferentes propuestas que se han hecho desde el siglo XIX hasta la actualidad y de las razones que se han aducido para defenderlas. Seguidamente, tomaremos en consideración los últimos estudios sobre atribución de autoría a través de la estilística computacional y cotejaremos la relación entre los resultados obtenidos y las atribuciones históricas realizadas siguiendo métodos analógicos.

1.4.1 La atribución de la obra en la era analógica

1.4.1.1 Marcelino Menéndez y Pelayo

El primero en observar que *La Estrella de Sevilla* se diferenciaba del resto de las comedias de Lope fue Marcelino Menéndez y Pelayo, quien en 1899 señaló que la obra estaba «mejor pensada que escrita» y que tan solo echando un vistazo al texto uno se podía convencer de que este «no puede ser el primitivo y genuino de Lope». La pista ya se la había dado Juan Eugenio Hartzenbusch cuando, al editar la obra en 1853, escribió:

La Estrella de Sevilla, esa tragedia célebre, donde se admiran situaciones tan bellas y tan felices rasgos, carece de sentido en varios pasajes, mutilados oprobiosamente; supresiones o añadiduras mal hechas embrollan su desenlace de tal manera, que apenas se entiende la intención del autor (viii).

En efecto, Menéndez y Pelayo, que dice manejar la edición desglosada, puesto que describe la paginación correctamente (comienza en el folio 99 y termina en el 120), opina que este texto no es el que escribió Lope de Vega, sino que ha sido «mutilado» y contiene interpolaciones de Andrés de Claramonte:

La edición, con efecto, es pésima aun entre las de su clase; pero no solo debe de estar horriblemente mutilada, sobre todo en el tercer acto, sino que contiene evidentes interpolaciones de mano ajena y torpe, que ni siquiera ha intentado disimularse. Para mí, es claro como la luz del día que *La Estrella de Sevilla* que leemos hoy está refundida por Andrés de Claramonte, quien cometió en ella iguales o mayores profanaciones que en la de *El rey Don Pedro en Madrid*. Todas las escenas en que interviene el gracioso Clarindo (nombre poético de Claramonte), por ejemplo, la del delirio de Sancho Ortiz, tan insulsa, tan fría, tan desatinadamente escrita, tienen que ser de aquel adocenado plagiaro, que aun para ellas necesitó ayuda de vecino; por ejemplo, la de Tirso de Molina en su comedia *Cómo han de ser los amigos* (1923: 174).

1.4.1.2 Foulché-Delbosc

En el estudio introductorio que acompaña a su edición, Foulché-Delbosc llega a la conclusión de que *La Estrella de Sevilla* no es de Lope de Vega. Por un lado, señala que la pobreza de vocabulario y versificación son una muestra de que el texto no es suyo: «Jamais, même dans ses jours les moins heureux, Lope n'a manié la rime avec une semblable gaucherie» (1920: 532). Por otro lado, Foulché-Delbosc considera que no es posible que Lope, autor de *El vellocino de oro*, cometiese el error de localizar las manzanas del jardín de las Hespérides en Colcos, como sucede en los versos 933-935 de la edición desglosada (estos versos no aparecen en la suelta): «Pues, / ¿por qué espumosos remolcos / por manzanas paso a Colcos?». En efecto, en estos versos se conjugan dos aventuras de la mitología clásica: la de Jasón, que viajó a Colcos en busca del vellocino de oro, y el robo por parte de Hércules de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides (Cantalapiedra, 1993: 148). Sin embargo, según señaló Leavitt (1931: pp. 33-34), Lope cometió el mismo error en otras ocasiones¹⁴:

¹⁴ El hecho de situar las manzanas de las Hespérides en Colcos ha sido motivo para considerar que Claramonte habría reelaborado no solo las escenas en las que aparece Clarindo, como señaló Menéndez Pelayo, sino también otras como esta, ya que Claramonte también cometió el mismo error en *De Alcalá a Madrid*: «Si a Colcos fuera / por las manzanas vanagloria de Argos / dulce imposible por ser vivos fuera...» (Leavitt, 1930: 314). La peculiar rima del pasaje de *La Estrella de Sevilla* (remolcos /

◦ En *Adonis y Venus*: «Que tres manzanas, más que las Hespérides / Que Medea guardó con arte mágica» (ed. Acad., VI, 22, cols. 1 y 2).

◦ En *Las mujeres sin hombres*: «Viene Jasón. / ¿Es Jasón? / El que robó las manzanas / Y el vellocino de oro...» (*ibid.*, VI, 46, col. 1.).

◦ En *El laberinto de Creta*: «La que cuenta con Hércules no creo, / Ni que rompió las infernales puertas; / El ir a Colcos sí, pues ya se sabe / Lo de Jasón y la primera nave. / En fin, se halló en el robo de Medea, / El vellocino y las manzanas de oro...» (*ibid.*, VI, 132, col. 2.).

◦ En *La prueba de los ingenios*: «¡Ojalá, como a Jasón, / Me mandáredes traeros / Las hespéridas manzanas / Venciendo toros de fuego!» (*ibid.*, XIV, 205, col. 2.).

A pesar de que tanto la edición suelta como la desglosada se atribuyen en portada y titulillos a Lope de Vega, esto no es una prueba concluyente para confirmar la autoría, ya que, como es sabido, en el siglo XVII la atribución de algunas obras a determinados autores respondía a intereses comerciales, motivo por el cual existen una gran cantidad de obras con atribuciones erróneas, y son conocidas las quejas de Lope, Tirso, Calderón o Alarcón por las obras que les asignaban sin que hubiesen sido escritas por ellos (Oleza, 2001: 43).

Para resolver, pues, el misterio de la autoría, Foulché-Delbosc piensa que la clave puede estar en los últimos versos de la obra, en la despedida que lleva a cabo Clarindo:

◦ En la suelta, la hace a nombre de Lope: «Esta tragedia os consagra / Lope, dando a *La Estrella / de Sevilla* eterna fama».

◦ En la desglosada, la hace a nombre Cardenio: «Esta tragedia os consagra / Cardenio, dando a *La Estrella / de Sevilla* eterna fama».

Según Foulché-Delbosc (1920: 531), el editor de la suelta –que recordemos según este investigador era posterior– consciente de que «Cardenio» no era el pseudónimo de Lope, lo reemplazó por «Lope» sin darse cuenta de que este cambio afectaba a la métrica y dejaba al verso falto de una sílaba, convirtiéndolo en heptasílabo. Asimismo, el primer editor de la desglosada que, en opinión de Foulché-Delbosc, disponía de un manuscrito sin atribución, agregó el nombre de Lope en la portada y en los títulos de los folios, pero no se dio cuenta de que en la despedida figuraba la atribución a Cardenio. La atribución de la obra, por tanto, se podría resolver si se pudiese identificar a quién pertenece el nombre poético de Cardenio, de quien úni-

Colcos) hacen pensar que Claramonte sería el responsable de su autoría, puesto que es una rima ya utilizada en otras obras de Claramonte y en ninguna de las de Lope: «como otro Jasón a Colcos / por espumosos remolcos» (*El secreto en la mujer*, Acto 2, fol. 8) y «en espumosos remolcos, no con gigantes estorbes / que llegue al eterno Colcos, (*Letanía moral*, p. 455)» (Leavitt, 1931: 34).

camente sabemos que podría proceder del sur de España por las rimas que utiliza: «Alteza» con «empresa» (Jornada 2, vv. 42-43) y «ofensas» con «venzas»¹⁵ (Jornada 2, vv. 1663-1664). Foulché-Delbosc concluye que la obra no puede ser de Lope, porque el Fénix nunca utilizó el pseudónimo «Cardenio»: «Enfin, la pièce ne puet être de Lope parce qu'elle est signée «Cardenio», pseudonyme dont Lope ne s'est jamais servi» (1920: 532). No obstante, según señala Dámaso Alonso (1956: 84), al menos en *La fábula de Perseo*, como ya demostró Juliá Martínez¹⁶ y ratificó Morley, Lope se representó con el nombre de Cardenio (en la fábula, Cardenio pide el puesto de cronista, al igual que hizo el dramaturgo repetidamente) y, añade: «Si Lope se pudo llamar Cardenio en el *Perseo*, no hay motivo para que no se pudiera llamar Cardenio al final de *La Estrella de Sevilla*». Aunque Dámaso Alonso opina que la obra no parece ser de Lope (1956: 85), señala que hay que ser extremadamente cautos a la hora de rechazar su autoría tan solo con el argumento de la aparición de Cardenio en los versos finales. De hecho, además de *La fábula de Perseo*, Dámaso Alonso ofrece otros ejemplos de la presencia de Cardenio en obras de Lope de Vega¹⁷, lo cual le lleva a afirmar que «Lope es un verdadero especialista en Cardenios» y que «el panorama es, pues, completamente distinto del que imaginaba Foulché-Delbosc».

1.4.1.3 Audrey F. G. Bell

A pesar de todo, el hecho de que apareciese el nombre de Cardenio gracias a la edición de Foulché-Delbosc del texto de la desglosada ofrecía una nueva pista sobre la atribución de la obra que hasta el momento solo se había podido hacer a nombre de Lope de Vega. En 1923 Audrey F. G. Bell, siguiendo esta línea de investigación abierta

¹⁵ Foulché-Delbosc recoge en nota a pie de página (p. 532) obras en las que aparece algún personaje llamado Cardenio: en un romance de finales del siglo XVI («Esto Cardenio es de Lisis / canta en Sigura su aldea»), en *Don Quijote*, de Cervantes, en las obras de Lope *Alejandro el segundo* y *La Arcadia*; un labrador en *La bandolera de Flandes*, de Baltasar de Carvajal; un primer galán en *Cegar para ver mejor*, de Ambrosio de Arce; en *Las obligaciones de honor y ninfa del cielo*, de Lodovico Bioso (aunque Foulché-Delbosc atribuye esta obra a Lodovico Bioso, existe una comedia atribuida a Vélez de Guevara en la que aparece un personaje llamado Cardenio); y en *Hacer fuerza el desaire*, de Diego Calleja. Además de las obras citadas por Foulché-Delbosc, Cardenio aparece en *La entretenida*, el entremés de Miguel de Cervantes. Para obtener una lista más detallada de la aparición de Cardenio, véase Dámaso Alonso (1956). Según su autor: «No deja de ser raro que de 17 Cardenios fechables, 9 pertenezcan a Lope de Vega» (1956: 83).

¹⁶ Véase Lope de Vega Carpio, *Obras dramáticas escogidas*, t. II, pp. XXV-XXX. Juliá Martínez, según señala J. M. Hill (1939: 15-16), atestigua que Lope también aparece representado como Cardenio en unos versos del siglo XVII con carácter autobiográfico (véase J. M. Hill, *Cinco poesías de Cardenio*, en *Revue Hispanique*, t. LVI, 1922, pp. 405-422).

¹⁷ También en las de otros autores. Véase el apartado «Cardenios que no son Cárdenas», p. 78.

por Foulché-Delbosc, se aventura a afirmar que Cardenio es el nombre poético de don Pedro de Cárdenas y Angulo, y que no hay ninguna duda razonable para descartar que él fuera el autor de *La Estrella de Sevilla* (298). Cárdenas era cordobés, y, según señala Bell, se sabe que en 1622 aún vivía, con lo cual, si *La Estrella de Sevilla* se escribió antes de abril de 1617, como apunta Foulché-Delbosc (1920: 34), él pudo ser su autor. En las *Rimas* de Antonio de Paredes, don Pedro de Cárdenas y Angulo recibe el nombre de Cardenio, y se sabe que Cárdenas escribió una comedia en colaboración con Paredes (Bell, 1923: 299). Estos datos y algunos más sobre la producción poética de Cárdenas y Angulo llevan a Bell a afirmar: «Further proof is scarcely needed to convince us that the long lost author of *La Estrella de Sevilla* is D. Pedro de Cárdenas y Angulo, who must henceforth figure prominently in histories of Spanish literature» (1923: 299).

Parece, pues, que Bell estaba convencido de la atribución de *La Estrella de Sevilla* a Pedro de Cárdenas y Angulo, convencimiento del que participaba Homero Serís (1953). Sin embargo, Dámaso Alonso (1956: 71) no veía sentido en esta afirmación, puesto que no encontraba coincidencia entre el estilo poético de Cárdenas, capaz de escribir tercetos «pulcros y finamente espirituales», y el de *La Estrella de Sevilla*, obra que consideraba escrita por alguien de «poca fantasía poética, pero con gran experiencia en las tablas». Aunque consciente de que no le era posible rechazar la autoría de Pedro de Cárdenas, le parecía poco verosímil. De hecho, a propósito de un fragmento de la comedia que Cárdenas escribió en colaboración con Paredes, y de la cual se conserva un fragmento impreso en las *Rimas* de Antonio Paredes, Dámaso Alonso opina que es «delicadamente poético», pero «nulo y muerto desde el punto de vista teatral» (1956: 88), justamente lo contrario de las apreciaciones que se han hecho sobre *La Estrella de Sevilla*, una comedia «mejor pensada que escrita» (Menéndez Pelayo, 1899: 71).

Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1991: 34) sugiere que para identificar a un posible Cardenio se habría de investigar más a fondo al dramaturgo Folch de Cardona, autor de *Marina la porquera*, atribución que consta a nombre de Cardona en el *Catálogo* de La Barrera, y que aparece atribuida de forma errónea, según el investigador, a Andrés Martín Carmona en *Doze comedias de Lope* editadas por Simón Fajardo. A pesar de todo, Rodríguez López-Vázquez considera que, dado que La Barrera constata que Folch de Cardona nació en 1623, resulta inviable pensar en él como autor de *La Estrella de Sevilla*. Por otra parte, en la introducción a la edición de *La Estrella* realizada por F. O. Reed y E. M Dixon, J. M. Hill (1939: 16) señala que Adolfo Bonilla y San Martín pensaba que Cardenio podía ser el pseudónimo de fray Bernardo de Cárdenas, autor de algunas obras representadas en Sevilla entre 1612 y

1620, pero no hay constancia de que utilizase dicho pseudónimo.

1.4.1.4 Emilio Cotarelo y Mori

En 1930, Cotarelo publicó un artículo con un título, «*La Estrella de Sevilla* es de Lope de Vega», en que daba cuenta de su clara postura respecto a la autoría de la comedia. En él, ponía de manifiesto su firme oposición a los motivos que Foulché-Delbosc había aducido diez años antes para descartar la paternidad de Lope de Vega.

Para el bibliógrafo, el hecho de que *La Estrella de Sevilla* no aparezca impresa en ninguno de los tomos que contienen las 350 comedias, verdaderas y apócrifas, de Lope, ni citada en ninguna de las listas de *El peregrino en su patria* (1604, 1618), no es motivo suficiente para descartar la atribución a Lope, ya que, según argumenta, después de 1618 el Fénix escribió numerosas comedias que no están incluidas en las listas y tampoco fue especialmente cuidadoso a la hora de conservar sus obras (1930: 13).

La única razón que alega Foulché-Delbosc para descartar la autoría de Lope es la aparición de Cardenio en los últimos versos, lo cual, según Cotarelo, es un argumento «débil y casi ridículo». Además, no ve fundamento en los ataques que Foulché-Delbosc dirige contra Menéndez Pelayo, puesto que, errase este o no al defender la existencia de interpolaciones de Andrés de Claramonte en la obra, no es motivo suficiente para descartar una atribución. De hecho, Cotarelo es de la opinión de que las posibles interpolaciones no permiten asegurar que la comedia no sea de Lope de Vega y que solamente sería preciso buscar a otro autor si las interpolaciones fuesen tantas y tan malas como para considerar que Lope no podría haber escrito esa comedia. Y ese no es el caso, pues, según él, ha quedado «un grandísimo número de pasajes, escenas, versos, en que el interpolador no puso sus pecadoras manos, que bastan para acreditar la gran maestría e inspiración poética del que la compuso» (1930: 23).

Cotarelo (1930: 16) considera que la edición suelta, que manejó, y de la que incluyó un extracto en su artículo, «no es la que salió de manos de Lope», sino que se ha hecho a partir de una copia que ya había sufrido mutilaciones para ser representada, ya que le falta una quinta parte de los versos. De igual forma, arguye que la edición desglosada es una copia incorrecta e interpolada. Dada la fama de Andrés de Claramonte como interpolador —según Cotarelo, Salas Barbadillo llamó a Alarcón «segundo Claramonte» porque había plagiado algunos versos en una *relación*

de las fiestas hechas al príncipe de Gales—, Cotarelo ve posible, al igual que había defendido Menéndez Pelayo, que, en efecto, la comedia contase con diversas intervenciones suyas:

Estaba por entonces, aunque ya retirado de su profesión de comediante, según Sánchez Arjona, residiendo en Sevilla; pero muy metido en trabajos literarios. Allí le llegaría la comedia de Lope, a la que puso como nueva para estrenarla en dicha ciudad; por eso hay tantos elogios de ella, aun impertinentes y duplicados. En 1625 fue a representar a Sevilla Cristóbal de Avendaño, dueño del drama, y Claramonte le ofrecería la obra si ya la tenía reformada, o, si no, lo haría entonces, con las alusiones a Sevilla, que el cómico recibiría con los brazos abiertos, pues le daba un nuevo estreno de la misma pieza; y ya en adelante solo la representaría así modificada. (1930: 23).

1.4.1.5 Sturgis E. Leavitt

En 1931, un año después de que Cotarelo publicara su artículo en defensa de la autoría de Lope de Vega, Sturgis E. Leavitt realiza, en *The Estrella de Sevilla and Claramonte*, un estudio sistemático de la producción dramática de Claramonte en el que analiza las semejanzas entre *La Estrella de Sevilla* y otras comedias de la época —de Lope, de Tirso de Molina y de Calderón—, poniendo especial énfasis en las de Claramonte. Para Leavitt, la atribución a Lope no es segura, aunque esta aparezca en el título y los titulillos de las dos ediciones que conocemos y en un verso defectuoso de la edición suelta, dado el interés de los impresores del siglo XVII por atribuir a Lope y Calderón obras que no habían escrito. Descarta la autoría de Pedro de Cárdenas, pues no ve posible que alguien capaz de escribir *La Estrella de Sevilla* solo haya escrito otra comedia más —y en colaboración con Paredes—, de la que, además, no se conservan testimonios, y, por tanto, no es posible comparar su estilo con la comedia que nos ocupa. Según Leavitt, solo nos queda optar por un autor cuyo estilo se aproxima al de *La Estrella de Sevilla*, y este es Andrés de Claramonte.

En su estudio, Leavitt analiza la mayor parte de las obras de Claramonte, tanto las que son de atribución fiable como las que no, y, observa que existen similitudes entre algunas de estas comedias y *La Estrella de Sevilla*. En *Deste agua no beberé*, una obra de atribución fiable, Leavitt (1931: 58) destaca semejanzas considerables con *La Estrella* en el desarrollo de la trama. Así, el rey don Pedro, como el rey Sancho, se enamora de una dama, Mencía, nada más verla y desea entrar en su habitación en ausencia de su marido. Al igual que sucede en *La Estrella*, para acometer su objetivo, el rey cuenta con la ayuda de la criada. Igualmente, Gutierre, tal como le sucede a

Sancho Ortiz, recibe una carta en la que se le pide que mate a alguien muy cercano. Otro ejemplo de similitud con *La Estrella* lo encontramos en *Dineros son calidad*, una obra de autoría dudosa¹⁸, en la que aparece un pastor llamado Clarindo¹⁹. Según Leavitt, en esta comedia hay dos pasajes en los aparece el pastor Clarindo que contienen elementos textuales que recuerdan a la escena del delirio que protagonizan Sancho y Clarindo en la tercera jornada de *La Estrella de Sevilla*.

Sin embargo, como ya señaló Menéndez Pelayo, Leavitt también da cuenta de la gran similitud —argumental y textual— existente entre *La Estrella de Sevilla* y *La niña de plata*, de Lope de Vega. Si nos fijamos en el argumento de las obras, las coincidencias son varias: en ambas la acción tiene lugar en Sevilla, por donde pasean tanto el infante don Enrique como el rey Sancho cuando ven a Dorotea y a Estrella, respectivamente, en un balcón. En ambas obras don Arias hace una relación de las damas que han visto en su paseo y ambos reyes muestran su interés por una de esas damas en concreto (Dorotea y Estrella). Cada dama tiene un hermano y, como estrategia para acercarse a ellas, el rey lo incorpora a su servicio. Tanto en *La Estrella de Sevilla* como en *La niña de plata*, aparece una sirvienta (en *La niña de plata* es la tía de Dorotea) que acepta el soborno del rey para que lo dejen entrar en la casa cuando las damas estén solas. Los hechos se desarrollan de forma diferente a partir de este punto: *La Estrella* acaba de forma trágica, mientras que *La niña de plata* termina en forma de comedia.

En cuanto a los aspectos textuales, veamos un ejemplo de los señalados por Leavitt:

MAESTRE [A don Enrique]	ARIAS
¿Qué os parece la ciudad?	¿Qué te parece, señor,
DON ENRIQUE	de Sevilla?
Una octava maravilla;	REY
Pero con decir Sevilla	Parecido
Se dice todo.	me ha tan bien, que hoy he sido
(<i>La niña de plata</i> , p. 322, col. I)	solo Rey.
	(<i>La Estrella de Sevilla</i> , II, 51-54)

¹⁸ Rodríguez López-Vázquez publicó una edición de *Dineros son calidad* a nombre de Claramonte en el año 2000, aunque la atribución al autor murciano no deja de ser compleja, como así demuestra D'Agostino (2007), quien señala que, dada la evidencia textual con la que contamos, la atribución a Claramonte no es concluyente.

¹⁹ A pesar de que tanto Leavitt como Rodríguez López-Vázquez, como ya hizo Foulché-Delbosc, consideraron que Clarindo era un seudónimo de Claramonte y, por tanto, la presencia de este personaje es un argumento para atribuir la obra a Claramonte, D'Agostino (2013: 86-87) considera que esta prueba no tiene validez, puesto que son varias las comedias de Lope en las que aparece Clarindo.

En su estudio, Leavitt también recoge las similitudes de tipo argumental que existen entre *La Estrella de Sevilla* y obras como *Cómo han de ser los amigos*, de Tirso y *El servir con mala estrella*, de Lope. En la primera, la semejanza se produce en la escena del delirio, donde se dan múltiples paralelismos textuales y argumentales. Foulché-Delbosc opina que la escena del delirio de Tirso es imitación de la de *La Estrella de Sevilla*, dada su inferior calidad literaria²⁰, pero Leavitt no comparte este parecer, ya que considera que la de Tirso está mejor organizada. La obra de Lope *Servir con mala estrella* contiene una escena que nos recuerda al momento en que Busto encuentra al rey en su casa y pronuncia un discurso sobre el honor. En el caso de la obra de Lope, Tello entra en la habitación de su hermana de forma inesperada y encuentra al rey, que se queda inmóvil y finge que es una pintura. Entonces, Tello habla con su hermana fingiendo que el rey es una obra pictórica y aprovecha para decir que el lienzo es el mejor sitio en el que podría estar y no en su casa.

Leavitt concluye que, una vez probado que las atribuciones de la obra a Lope o Pedro de Cárdenas no son correctas, hemos de centrarnos en el autor que manifiesta un estilo más similar con el que se desprende del texto de *La Estrella de Sevilla*, y este es Claramonte:

Claramonte, as has been shown, rhymes z and s, Colcos and *espumosos remolcos*; confuses the location of the Apples of Hesperides; strives for a peculiar effect by repeating whole lines like a refrain; puts some of these repetitions in *sextillas*; lavishly praises the office of King; and employs numerous other expressions that occur in the *Estrella de Sevilla*. Incidents like the affair between Mencía and the King in *Deste agua no beberé*, and the breaking of the mirror in *El ataúd* make the relation seem even closer. It is evident also from the numerous excellent scenes that Claramonte presents that he was entirely capable of having written the play, especially with the «aid» of Lope and Tirso. If it is possible, then, that Claramonte could have been the author of the *Estrella de Sevilla*, does this agree with what we know about him and about the play itself? (Leavitt, 1931: 95).

Así pues, Leavitt considera que es muy probable que *La Estrella de Sevilla* sea de Claramonte. Otro de los argumentos que utiliza es que la obra está plagada de elogios a la ciudad de Sevilla, una muestra de que se escribió para ser representada ante una audiencia sevillana, y hay constancia de que Claramonte estaba en Sevilla y vivía un periodo de gran popularidad alrededor de 1622, fecha en la que, según

²⁰ Lord Holland pensaba que la escena del delirio era «the coldest and worst of the play» (Leavitt, 1931: 93), y Menéndez Pelayo la consideraba «insulsa, fría, desatinadamente escrita».

Leavitt, podría haberse escrito la obra (Leavitt, 1931: 53).

En cuanto al nombre de Cardenio, Leavitt apunta que podría haber estado inspirado por *El celoso prudente* de Tirso, pero considera que la razón de esta elección es que Cardenio es casi un perfecto anagrama de Clarindo, el pseudónimo de Claramonte.

1.4.1.6 John M. Hill, R. L. Kennedy y C. E. Anibal

Para John M. Hill (1939: xix), el autor de *La Estrella de Sevilla* debía de cumplir cinco requisitos: 1) ser andaluz; 2) ser un hábil dramaturgo, versado en todos los recursos dramáticos, con un innegable instinto para lo trágico; 3) estar familiarizado con la obra de Quevedo; 4) ser un gran conocedor del conceptismo y el cultismo; 5) estar probablemente familiarizado con Sevilla y ser un amante de la ciudad. Según Hill, entre los dramaturgos de principios del siglo XVII, el único que podría cumplir con estas particularidades sería Luis Vélez de Guevara. Aunque no cree tener indicios suficientes para defender esta atribución, no le extrañaría, escribe en 1931, que futuras investigaciones demostraran que él es el autor de *La Estrella*. Sin embargo, R. L. Kennedy (1993: 128) añade tres requisitos más al listado de Hill sobre los rasgos que caracterizarían al autor de *La Estrella*: 6) tener un conocimiento general de astrología y estar familiarizado con los poemas de naturaleza astrológica que el conde de Villamediana había escrito sobre Francelisa; 7) estar familiarizado con la escena literaria de Madrid; concretamente, con los vejámenes que siguieron a las celebraciones de la plaza en agosto de 1623; 8) oponerse al nuevo régimen de Felipe IV y al conde-duque de Olivares; y concluye que, dadas estas características, no es posible atribuir la obra a Vélez de Guevara: «I doubt [...] that Vélez could have written as beautiful, as powerful, as serious a play as is *La Estrella de Sevilla* (1993: 130). Ya que no es posible atribuir la obra a Vélez de Guevara, Kennedy apunta la estrecha relación y los puntos en común que el autor de *La Estrella* tendría con Tirso de Molina (Kennedy, 1993: 130).

Por su parte, C. E. Anibal (1934: 38) considera que las fuentes de la obra las podemos encontrar en Lope —y no en Tirso o Calderón, como sugería Leavitt—, pero esto no es razón suficiente como para invalidar los argumentos presentados en contra de la autoría de Lope o para rechazar la hipótesis de que el autor pudiese ser alguno de los discípulos del Fénix. En efecto, el autor de *La Estrella*, según Anibal, sería un gran conocedor del conceptismo y de la obra de Quevedo; y, para determinar su identidad, sugiere estudiar en profundidad a Luis Vélez de Guevara, puesto que considera que el estudio de su obra puede aportar un material muy importante

para dilucidar el misterio de la autoría. De nuevo el misterio de la autoría queda sin resolver.

1.4.1.7 Morley y Bruerton

Morley y Bruerton (1968: 465), en su objetivo y riguroso estudio sobre la cronología de las obras de Lope a partir de la métrica, manifestaron: «es plausible la suposición de que no la escribió Lope [...] Creemos que la versificación demuestra, sin duda alguna, que Lope no escribió esta comedia, que, según MMP, está en desacuerdo con la forma corriente de Lope porque “está mejor pensada que escrita”». Para llevar a cabo este estudio, Morley y Bruerton analizaron la edición larga, y la compararon con todas aquellas obras de atribución segura a Lope. Según señala Rodríguez López-Vázquez (1991: 47), este análisis tuvo un acierto superior al 90 %, y sería una de las pruebas determinantes para arrebatar la atribución a Lope.

1.4.1.8 Federico Carlos Sainz de Robles

Federico Carlos Sainz de Robles ha sido, como apunta Rodríguez López-Vázquez (1991: 47), uno de los últimos en afirmar la atribución a Lope, tal y como declaran las ediciones antiguas. Para este crítico, el hecho de que Lope no mencionara *La Estrella de Sevilla* en *El peregrino en su patria* ni la incluyera en ninguna de la *Partes* de sus comedias llevó a Foulché-Delbosc a asegurar que la obra no era suya, lo que provocó que la crítica sucesiva siguiese sus argumentaciones. Rodríguez López-Vázquez, sin embargo, enumera algunos de los errores de edición y omisiones que Sainz de Robles habría cometido para desacreditar esta opinión.

1.4.1.9 Las propuestas más recientes: Alfredo Rodríguez López-Vázquez; Joan Oleza

En 1991 Alfredo Rodríguez López-Vázquez publicaba en la editorial Cátedra una edición de *La Estrella de Sevilla* con la atribución a Andrés de Claramonte. Más recientemente, en 2010, se publica una nueva edición revisada del mismo texto. En esta última, el crítico se ratifica en su opinión de que «Andrés de Claramonte no es solo el autor del texto definitivo de *La Estrella de Sevilla*, sino del plan de la composición original de la obra misma. Es el creador de la obra en todas sus fases, excepto en la transmisión editorial» (2010: 48).

Rodríguez López-Vázquez llega a esta conclusión tras llevar a cabo diferentes análisis textuales comparativos para determinar la autoría. En los años 90, realiza un estudio estadístico basándose en las referencias clásicas que aparecen en *La Estrella de Sevilla* y en algunas de las obras de Claramonte, Tirso, Vélez de Guevara y Ruiz de Alarcón. Las referencias clásicas/bíblicas/hagiográficas del texto breve de *La Estrella* son: Anaxágoras, Augusto, Júpiter, Porcia, Lucrecia, Dionisio, Bruto, Tarquino, Caín, Abel, Falaris, Majencio, Saúl, David, Atlante (1996: 197). Al comparar estas referencias con dos obras de Claramonte, *Deste agua no beberé* y *La infelice Dorotea*, constata que en *Deste agua no beberé* aparecen nueve coincidencias: Caín, Abel, Tarquino, Lucrecia, David, Saúl, Júpiter, Atlante, Porcia y Lucrecia; y en *La infelice Dorotea*, cuatro: Júpiter, Falaris, Majencio y Dionisio.

Rodríguez López-Vázquez considera que el hecho de que aparezcan nueve coincidencias, lo que equivale a un 60 %, resulta excepcional y es un motivo justificado para concluir que el texto breve es obra de Claramonte. Y es que, si se comparan estas referencias con las obras de Tirso, Vélez o Ruiz de Alarcón, los resultados no son tan llamativos. Por ejemplo, en obras como *Cómo han de ser los amigos*, de la que Leavitt había extraído similitudes de tipo argumental con *La Estrella de Sevilla*, o *Palabras y plumas*, no hay ninguna coincidencia; solo hay dos en *Don Gil de las calzas verdes*. Por lo que a Vélez de Guevara y Ruiz de Alarcón se refiere, de quienes incorpora un corpus bastante extenso para el análisis, los resultados son, en la mayoría de las obras, similares: una, dos o ninguna coincidencia, a excepción de *Ganar amigos*, de Ruiz de Alarcón, que tiene seis (Barrabás, Atlante, Morfeo, Leteo, Tarquino y Júpiter). Estos resultados resultan conclusivos para Rodríguez López-Vázquez: la edición suelta, o texto breve, es obra de Claramonte, y la desglosada, o versión larga, también, aunque realizó varias modificaciones sobre el texto alrededor de 1623.

En las jornadas del Festival de Almagro de 1999, Joan Oleza pronunció una conferencia sobre *La Estrella de Sevilla*, cuya versión para la Compañía Nacional de Teatro Clásico había preparado, dirigida por Miguel Narros, y que ese año se representó en el marco del Festival. Allí expuso ideas posteriormente recogidas el artículo «La traza y los textos. A propósito del autor de *La Estrella de Sevilla*», publicado en las *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* en 2001. En este artículo, tras un detallado cotejo de variantes, errores y adiciones entre la suelta y la desglosada, concluía a propósito de la autoría de la comedia:

El texto de S, tal como ha llegado hasta nosotros, me parece altamente improbable que sea obra de Lope de Vega. Ni el esquema estrófico, ni el descuido en el cóm-

puto silábico, ni la monotonía de las rimas, ni la falta de sentido del humor, ni la carencia de lirismo en obra que se prestaba a tanto, ni siquiera la técnica dramática, en la que ahora no puedo entrar, autorizan a atribuirle a Lope. Por otra parte está la cuestión difícil de superar de las fechas: todo apunta a que la obra es, cuando menos, anterior a 1626, fecha en que muere Claramonte, y si Lope fuera su autor hubiera tendido a incluirla en alguna de las Partes que tenía preparadas o semipreparadas antes de la prohibición de 1625 y que se publicaron postumamente, a partir de 1635; pero lo más probable es que la versión original fuera escrita antes de 1617, fecha de la representación de *Deste agua no beberé*, obra muy influida por *La Estrella de Sevilla*, y entonces lo lógico sería esperar que de ser suya Lope la hubiera citado en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618). En cuanto a D me parece más que probable la autoría de Claramonte (Oleza, 2001: 61).

Oleza ha tratado en diversos trabajos (Oleza, 2009) sobre el concepto de «traza», que aplica a *La Estrella de Sevilla*, para concluir que la traza —entendida tal y como se define en el *Diccionario de autoridades*: «La primera planta o diseño que propone e idea el artífice para la fábrica de algún edificio u otra obra»— de *La Estrella de Sevilla* es de Lope de Vega. Así pues, la hipótesis de Oleza es que un autor desconocido, aunque muy próximo al «taller de Lope», habría escrito la versión breve hacia 1617, y Claramonte, antes de 1626, habría actuado como refundidor y habría reelaborado el texto original hasta obtener la versión larga o desglosada.

En 2010, Rodríguez López-Vázquez presenta un estudio en el que sostiene que el texto base original ya sería obra de Claramonte. El estudio realizado para defender este argumento consiste en cotejar un corpus equivalente de comedias de Lope y de Claramonte siguiendo la metodología de la escuela lexicológica francesa, la cual se basa en la idea de que los autores «presentan variables de frecuencia de uso en repertorios léxicos que son detectables y verificables en otros repertorios o corpus» (2010: 1). El repertorio léxico cotejado por Rodríguez López-Vázquez consta de 15 sustantivos y 15 adjetivos en un corpus de obras de Lope (*El arenal de Sevilla*, *La niña de plata*, *El caballero de Olmedo*, *Las bizarrías de Belisa*, *Las batuecas del duque de Alba*, *El marqués de Mantua* y *La locura por la honra*) y de Claramonte (*Deste agua no beberé*, *El gran rey de los desiertos*, *Púsoseme el sol*, *El secreto en la mujer*, *El ataúd para el vivo*, *La infelice Dorotea* y *Las dos columnas de Carlos*) con fecha estimada de composición entre 1610 y 1620.

Los 15 sustantivos seleccionados de *La Estrella de Sevilla* para realizar el cotejo son: *adalid*, *alabastro*, *alevosía*, *arrebol*, *basilisco*, *cocodrilo*, *epiciclo*, *granate*, *homicida*, *jacintos*, *penacho*, *racimo*, *riscos*, *tálamo* y *zafiro*. En el corpus de Lope utilizado, tan solo aparecen un máximo de dos de estos sustantivos en *El caballero de Olmedo* (*basi-*

lisco y *homicida*) y en *Las batuecas del duque de Alba* (*adalid* y *arrebol*), mientras que en el de Claramonte aparecen hasta once sustantivos en *Deste agua no beberé* (*alabastro*, *arrebol*, *alevosía*, *cocodrilo*, *homicida*, *jacintos*, *penacho*, *racimo*, *riscos*, *tálamo* y *zafiro*) y en *El gran rey de los desiertos* (*alabastro*, *alevosía*, *basilisco*, *cocodrilo*, *epiciclo*, *granates*, *homicida*, *penacho*, *racimos*, *tálamo* y *zafiro*). Y los adjetivos son: *apacible*, *arrogante*, *brioso*, *cesáreo*, *confuso*, *espumoso*, *fiero*, *gallardo*, *heroico*, *infinito*, *lascivo*, *lisonjero*, *pardo*, *riguroso* y *sacro*.

Los resultados del análisis de la frecuencia de uso de este repertorio léxico, llevan a Rodríguez López-Vázquez a la siguiente conclusión:

Para un corpus equivalente de siete obras de cada autor, y escogiendo aquellas que se han puesto como ejemplo de parentesco formal entre *La Estrella de Sevilla* y la obra de Lope, el cotejo entre su obra y la de Claramonte nos ofrece la siguiente evidencia crítica: de un corpus de 15 sustantivos, todos menos uno aparecen en la obra de Claramonte, y seis de ellos (*alabastro*, *epiciclo*, *granate*, *penachos*, *tálamo*, *zafiro*) faltan en la de Lope; de un corpus de 15 adjetivos, todos aparecen en la obra de Claramonte, y seis no aparecen en la obra de Lope (*brioso*, *cesáreo*, *espumoso*, *infinito*, *lascivo*, *sacro*). Dado que estas palabras no están aisladas, sino repetidas en *La Estrella de Sevilla*, y casi todas ellas aparecen tanto en el texto común a S y a D, como en el texto específico de D, hay que concluir que son índice fiable de autoría. De la autoría de Andrés de Claramonte (2010: 861).

Finalmente, Rodríguez López-Vázquez, además de la métrica y el léxico, se sirve de un argumento relacionado con la biografía de Claramonte para atribuirle la obra: «*La Estrella de Sevilla* es una obra en la que se ensalza la genealogía sevillana de Ulloas y Taveras, que son familias emparentadas, y bajo cuya protección está escribiendo Claramonte en Sevilla en el decenio 1610-1620» (2010: 46). El crítico realiza un rastreo genealógico de doña Guiomar Tavera —abuela de Juan Gaspar de Ulloa, mayordomo de Felipe III y protector principal de Claramonte, cuyo apellido materno es De la Cerda—, que le lleva a establecer una relación entre el apellido Tavera y los conflictos dinásticos de los hijos de Alfonso X: «El dramaturgo murciano ha usado elementos temáticos procedentes del teatro lopiano para construir un texto que glorifica a los Tavera precisamente en un tiempo histórico en el que el linaje De la Cerda está en conflicto con Sancho IV el Bravo» (2010: 48). Este rastreo genealógico le lleva a afirmar que Andrés de Claramonte es tanto autor del texto definitivo como de la «traza» —Rodríguez López-Vázquez retoma el concepto elaborado por Oleza— o plan compositivo original de la obra, aun reconociendo los

«elementos temáticos» procedentes del «teatro lopiano».

1.4.1.2 *Análisis de la autoría con herramientas digitales*

La era digital nos ha brindado la posibilidad de disponer de grandes cantidades de textos digitalizados que nos permiten llevar a cabo nuevas formas de lectura y de análisis a través de métodos computacionales. En la actualidad, además de textos digitalizados, tenemos a nuestro alcance múltiples herramientas de análisis textual que, en la mayoría de las ocasiones, son de acceso libre y tienen un bajo nivel de complejidad para el usuario medio. Entre los métodos cuantitativos que analizan grandes cantidades de información, encontramos lo que Franco Moretti (2007) denomina «lectura distante» (*distant reading*), y que se opone al concepto de «lectura cercana» (*close reading*), que corresponde al método tradicional de análisis literario, o bien el «macroanálisis» de Matthew Jockers (2013). Ambos métodos consisten en ir más allá de las limitaciones de la interpretación literaria de obras concretas a través de una «lectura cercana» y extender el análisis a grandes cantidades de textos digitales de manera que a través de análisis computacionales se puedan detectar palabras clave, patrones lingüísticos, etc., que permiten extraer conclusiones significativas a partir de una evidencia cuantificable. Así pues, en este apartado vamos a proceder a realizar diversos análisis a través de herramientas computacionales desarrolladas en el ámbito de las humanidades digitales.

1.4.1.2.1 **Voyant Tools**

A partir de la metodología presentada por Rodríguez López-Vázquez para defender la autoría de Andrés de Claramonte, he procedido a extender el análisis a las versiones breve y larga de *La Estrella de Sevilla* por separado, ya que Rodríguez López-Vázquez se centra en la edición desglosada. Para ello, me he servido de la herramienta Voyant Tools²¹, una aplicación web, desarrollada por Stéfan Sinclair y Geoffrey Rockwell,

²¹ <https://voyant-tools.org>. Voyant Tools es un conjunto de instrumentos para el análisis de textos literarios. Se trata de una aplicación en línea que cuenta con una interfaz que integra múltiples herramientas de análisis. Destaca la opción de eliminar las palabras vacías en español (y de otras ocho lenguas) y, sobre todo, la posibilidad de visualizar en una misma pantalla diferentes representaciones de los datos: el texto completo objeto del análisis, una nube de palabras, el listado de términos según su frecuencia de uso, las palabras clave en su contexto, así como una gráfica de análisis de la distribución de una o varias palabras en el conjunto de datos. De este modo, permite analizar la presencia de un término (el nombre de un personaje, por ejemplo), y compararlo con otro a lo largo de un texto, de manera que rápidamente se haga visible en qué momento uno tiene mayor o menor relevancia que el otro.

concebida para la lectura y análisis de textos digitales. Concretamente, he utilizado el módulo Bubblelines, que permite la visualización de la frecuencia y la repetición de uso de un término. Cada obra se muestra representada por una línea; y cada término, por un círculo cuyo tamaño representa la frecuencia con la que aparece en el texto; de manera que cuanto más grande es el círculo, mayor es la frecuencia con la que aparece un término determinado.

De los quince sustantivos que Rodríguez López-Vázquez selecciona en su análisis para hacer el cotejo, todos ellos presentes en la versión larga, vemos que hay seis (*basilisco*, *cocodrilo*, *granate*, *penacho*, *riscos* y *alabastro*) que no aparecen en la edición suelta, por lo que la concordancia en este texto sería de nueve (*adalid*, *alevosía*, *arrebol*, *epiciclo*, *homicida*, *jacintos*, *racimo*, *tálamo* y *zafiro*).



Fig. 1 Líneas de burbujas que representan la presencia, en la edición de Foulché-Delbosc y en la suelta, de los términos analizados por López-Vázquez.

De este modo, las concordancias de *Deste agua no beberé* o *El gran rey de los desiertos*, teniendo en cuenta los sustantivos presentes en la versión breve, se quedan en 7 (*arrebol*, *alevosía*, *homicida*, *jacintos*, *racimo*, *tálamo* y *zafiro*) y en 6 (*alevosía*, *epiciclo*, *homicida*, *racimos*, *tálamo* y *zafiro*) respectivamente.

El corpus elegido por Rodríguez López-Vázquez tiene una fecha de composición probable entre 1610 y 1620, y el intervalo de uso hallado en las obras seleccionadas de Lope (*El arenal de Sevilla*, *La niña de plata*, *El caballero de Olmedo*, *Las bazarrias de Belisa*, *Las batuecas del duque de Alba*, *El marqués de Mantua* y *La locura por la honra*) es [0 2]; es decir, en estas solamente aparecen un máximo de dos sustantivos de los quince analizados.

Para comprobar si estos resultados son habituales en las obras de Lope, he extendido el análisis a cinco obras más del mismo periodo (1610-1620): *Al pasar del arroyo*, *El caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna*, *La bella Aurora* y *El mejor alcalde el rey*. En efecto, aparecen dos sustantivos del repertorio en cada obra, a excepción de en *La bella Aurora*, donde aparecen tres: *zafiro*, *homicida* y *arrebol*.

A continuación, he extendido el análisis a todas las obras que forman parte de la colección de teatro clásico español «Canon 60», compuesta por obras elegidas entre los investigadores del TC/12, y que constituyen «el núcleo más valioso del

patrimonio teatral clásico español»²². En este corpus podemos encontrar obras tanto de aquellos dramaturgos que han sido candidatos a ser autores de *La Estrella de Sevilla* (Lope de Vega, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón) como de aquellos autores cuyas obras fueron examinadas por Leavitt en su minucioso análisis presentado en «The *Estrella de Sevilla* and Claramonte»: Gaspar Aguilar, Calderón, Guillem de Castro, Álvaro Cubillo de Aragón, Felipe Godínez, Mira de Amescua y Tirso de Molina.

El mayor número de concordancias en este corpus ha sido 6, y los hemos encontrado en dos obras: *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, donde aparecen los sustantivos *homicida*, *arrebol*, *racimo*, *tálamo*, *zafiro* y *alevosía*; y *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, en la que encontramos *homicida*, *arrebol*, *racimo*, *alabastro*, *tálamo* y *zafiro*. En *El condenado por desconfiado* el número de concordancias encontrado ha sido 4: *homicida*, *arrebol*, *racimo* y *riscos*. Vemos, pues, que si tuviésemos en cuenta solamente los sustantivos de la concordancia presentes en la versión breve de *La Estrella de Sevilla*, encontraríamos un resultado similar (alrededor de 6) tanto en las obras de Claramonte (*Deste agua no beberé* y *El gran rey de los desiertos*) como en las de Tirso de Molina y Vélez de Guevara (*El burlador de Sevilla* y *Reinar después de morir*).

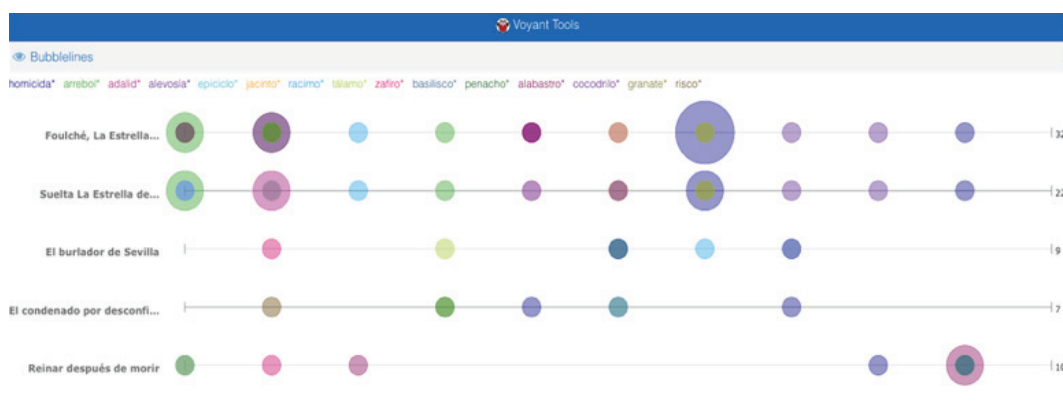


Fig. 2 Análisis de los 15 sustantivos escogidos por Rodríguez López-Vázquez en diferentes obras del periodo 1610-1620.

En relación a los adjetivos cotejados por Rodríguez López-Vázquez (*apacible*, *arrogante*, *brioso*, *cesáreo*, *confuso*, *espumoso*, *fiero*, *gallardo*, *heroico*, *infinito*, *lascivo*, *lisonjero*, *pardo*, *riguroso* y *sacro*), tres de ellos — *espumoso*, *lisonjero* y *pardo* — no aparecen

²² Para el análisis se han utilizado todas las obras, a excepción de *Las paredes oyen*, de Ruiz de Alarcón, y *Los malcasados de Valencia*, de Guillem de Castro. <http://tc12.uv.es/index.php/produccion-cientifica/edicion-del-patrimonio-teatral/canon-60>.

en el texto breve de *La Estrella de Sevilla*. Las concordancias más elevadas que se dan en el corpus de Claramonte las encontramos en *Deste agua no beberé* (9), *El gran rey de los desiertos* (9) y *El secreto en la mujer* (9). Si de estos resultados eliminamos aquellos adjetivos que no aparecen en la suelta, el resultado es: *Deste agua no beberé* (7), *El gran rey de los desiertos* (6) y *El secreto en la mujer* (7).

Como en el caso de los sustantivos, he llevado a cabo un análisis en todo el corpus de la colección «Canon 60» y los resultados más destacados han sido:

- Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla* (10), *El condenado por desconfiado* (10).
- Calderón de la Barca: *El mágico prodigioso* (11), *Los cabellos de Absalom* (10) y *La vida es sueño* (10).
- Lope de Vega: *Fuente Ovejuna* (11).

Como vemos, los resultados son superiores a los de las obras de Claramonte, incluso si no tenemos en cuenta los adjetivos que no aparecen en la edición suelta, como se muestra a continuación:

- Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla* (7) y *El condenado por desconfiado* (8).
- Calderón de la Barca: *El mágico prodigioso* (8), *Los cabellos de Absalom* (8) y *La vida es sueño* (9).
- Lope de Vega: *Fuente Ovejuna* (8).

Así pues, tras haber ampliado el corpus de obras y llevado a cabo el cotejo de los sustantivos y adjetivos propuestos por el profesor Rodríguez López-Vázquez, podemos observar que, si bien el texto largo de *La Estrella de Sevilla* tiene unas coincidencias más destacables con las obras de Claramonte que con las de Lope, las coincidencias de los sustantivos no son tan remarcables si realizamos el análisis tomando como base la edición suelta de la obra. En este caso, los resultados de las concordancias también resultan similares para las obras de Tirso de Molina o Vélez de Guevara, quien ha sido candidato a la autoría del texto. Estas conclusiones podrían servir como argumento para defender que, efectivamente, Claramonte realizó una intervención sobre la suelta y es el autor, por tanto, de la desglosada. Sin embargo, si tenemos en cuenta la presencia de los adjetivos, vemos que *Fuente Ovejuna*, una obra de Lope de la misma época que el resto de las obras utilizadas en el análisis (1612?-1614?, según Morley y Bruerton), tiene más coincidencias que las obras de Claramonte tanto si tenemos en cuenta el texto breve como el largo. Asimismo, destacan dos autores cuyas obras también presentan un mayor número de adjetivos que las de Claramonte; es el caso de Tirso y Calderón.

El hecho de que *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado* hayan destacado entre el extenso corpus analizado por su relación con un texto supuestamente escrito por Claramonte, resulta interesante dado que también existe controversia

en relación a la autoría de estas dos obras atribuidas a Tirso de Molina. En efecto, Rodríguez López-Vázquez, a pesar de haber publicado ediciones críticas de ambos textos con atribución en portada a Tirso (*El burlador de Sevilla*, 2010, y *El condenado por desconfiado*, 2007, en la editorial Cátedra), expone argumentos en los respectivos estudios introductorios, así como en diversos trabajos publicados, en favor de Andrés de Claramonte como autor de ambas obras (1997, 2011).

Así pues, Rodríguez López-Vázquez ha utilizado métodos variados para defender la autoría de Claramonte: desde datos biográficos e históricos hasta cotejos de frecuencia de palabras entre corpus, siguiendo a la escuela lexicológica francesa de Matoré o Muller. En este último análisis, suponemos que asistido por ordenador, se ha seleccionado un léxico específico y se ha comprobado su presencia en un corpus determinado como forma de demostrar que un mismo autor podría utilizar un vocabulario similar en diferentes obras, lo cual representa una huella que permite identificar al autor del texto. Como hemos visto, Rodríguez López-Vázquez lleva a cabo este análisis sobre el texto de la desglosada, pero si lo realizamos sobre la suelta y ampliamos el corpus de referencia, el resultado que hemos obtenido difiere. En primer lugar, vemos que 6 de los 15 sustantivos seleccionados por el investigador no están presentes en la suelta, de manera que en obras como *Deste agua no beberé* la concordancia con la suelta es de 7 (de los 9 posibles). Asimismo, en las obras del periodo tan solo se han encontrado 2 sustantivos de los 15 propuestos. En segundo lugar, respecto al número de adjetivos, vemos que el resultado de las concordancias en obras de Claramonte es similar a otras del mismo periodo –*Deste agua no beberé* tiene 7 adjetivos en común, al igual que *El burlador de Sevilla*– o incluso menor –*Fuente Ovejuna* y *La vida es sueño* tienen en común 8 y 9 adjetivos respectivamente–.

Tras haber presentado una panorámica de las diferentes atribuciones de autoría que *La Estrella de Sevilla* ha tenido a lo largo de la historia, así como de los argumentos y procedimientos que se han seguido para descartar o adjudicar a determinados autores como artífices de la obra, vamos a pasar a presentar los estudios que resultan hoy más novedosos, basados en métodos computacionales, y que se están empleando para determinar la autoría de los textos.

1.4.1.2.1 Atribución de la autoría a través de la estilometría

En los últimos años, una de las áreas de investigación que mayor desarrollo ha presentado en las humanidades digitales es la estilometría. Tanto es así que en 2015 la revista *Digital Scholarship in the Humanities* indicó que tanto la estilometría como la atribución autorial habían sido los temas principales de la publicación (Calvo: 2016, 1) durante ese año.

La estilometría, término acuñado por el filósofo polaco Wincenty Lutosławski, es una técnica utilizada desde el siglo XIX para estudiar el estilo lingüístico de los textos, y está basada en el estudio de características literarias cuantificables (frecuencia de uso de palabras, longitud de palabras u oraciones, etc.) y en métodos estadísticos. Los inicios de la atribución de la autoría basada en el análisis estadístico se pueden datar alrededor del siglo XIX y se dieron en los estudios de filología clásica, así como en los estudios shakesperianos de Augustus de Morgan y Thomas Mandelhall (Eder, 2015: 8).

Lo que caracteriza a la estilometría principalmente, y lo que la diferencia de otras técnicas tales como la utilizada por Rodríguez López-Vázquez en su cotejo de corpus, es que esta se basa en la idea de que los rasgos distintivos del estilo de escritura de una persona no se han de buscar en las palabras con significado semántico —*content words* (sustantivos, verbos, adjetivos o adverbios)—, sino en las preposiciones, conjunciones, artículos o pronombres —*function words*—, ya que para un autor resulta más fácil copiar el estilo de otro si incorpora en sus escritos un léxico similar.

Sin embargo, las palabras gramaticales dejan una huella en el texto que resulta inimitable y es, al mismo tiempo, la marca personal de cada escritor.

Function words (articles, particles, prepositions, pronouns) are far more frequent than content words, and thus their frequencies can be reliably assessed using statistical procedures (Zipf 1949; Burrows 1987). Apart from their measurability, function words are used subconsciously (Chung and Pennebaker 2007), which makes them a perfect feature betraying individual writing habits. Since they are beyond authorial control, they cannot be easily plagiarized; it is difficult to manipulate the usage of the words that no one really notices (Eder, 2015: 4).

El año 1964 representa un hito en los estudios de estilometría gracias al caso de los *Federalist Papers*. F. Mosteller y D. L. Wallace fueron capaces de establecer

la autoría en un alto grado de probabilidad de una colección de ensayos, algunos de los cuales se habían escrito en colaboración entre Alexander Hamilton y James Madison, gracias al análisis de frecuencia de estas palabras gramaticales. Por ejemplo, aunque tanto Hamilton como Madison utilizaban la palabra *by*, Madison la utilizaba con mayor frecuencia; o bien, Madison utilizaba la palabra *whilst* mientras que Hamilton prefería *while* (Juola, 2013). Otro caso más reciente lo encontramos en el análisis que realizó Patrick Juola a través del cual descubrió que la autora de la novela *The Cuckoo's Calling* era J. K. Rowling y no Robert Galbraith, pseudónimo que había utilizado. A través de un programa de análisis matemático desarrollado por este investigador, JGAAP (Java Graphical Authorship Attribution Program), pudo comparar diversos textos de novelistas similares a J. K. Rowling —Juola tenía ya una idea de quién podía estar detrás de Robert Galbraith— y descubrir que el estilo del texto analizado estaba más cerca del de la autora de *Harry Potter*.

Desde el caso de los *Federalist Papers*, como señala Eder (2015: 5), el análisis de las palabras de mayor frecuencia —lo que en inglés se conoce como *the most frequent words* (MFW)— se ha convertido en la forma más común de distinguir la huella autorial en un texto. Esta técnica estadística basada en el análisis de frecuencia de palabras, al igual que otras de carácter multidimensional basadas en procesar un gran número de rasgos al mismo tiempo, se considera la más idónea para desentrañar las diferencias entre textos. La razón por la cual esta técnica tiene un gran valor para determinar una autoría es, como señala Nerbonne (2007: xvii, citado por Eder, 2015: 6): «they aggregate the impact of many linguistic features of individually weak discriminating strength». Así, las similitudes entre los textos se comparan en cada pareja de textos del corpus y se establece una distancia entre ellos, de manera que a menor distancia entre un texto con autoría probada y un texto anónimo, mayor probabilidad de que tengan el mismo autor:

Minute differences in word usage are combined into an overall difference between two texts, or a distance; this measure of similarity is computed for every single pair of samples in the corpus. Now, if an anonymous text is compared against a set of samples written by known authors, the sample showing the closest (abstract) distance is considered to be stylistically the most similar to the anonymous one, and hence probably written by the same author. Such a concept of nearest neighbours is fundamentally important in authorship attribution (Eder, 2015: 6).

Para llevar a cabo un análisis de estilometría se pueden utilizar diferentes pro-

gramas informáticos. A pesar de que los análisis se basan en la aplicación de diferentes algoritmos y complejos cálculos matemáticos que a priori resultan difíciles de aplicar por parte de los estudiosos de humanidades, existen programas desarrollados en el ámbito de la humanidades digitales pensados para ser utilizados por investigadores procedentes de cualquier disciplina.

Es el caso del programa gratuito de código abierto Stylo²³, desarrollado en 2013 por un grupo de investigadores (Computational Stylistics Group) de la Universidad de Cracovia (Polonia), que consta de una serie de herramientas (*scripts*) que, una vez instaladas, pueden utilizarse desde la consola del programa R. R es un paquete estadístico y un lenguaje de programación de código abierto que permite analizar grandes conjuntos de datos y generar gráficos de distintos tipos. La utilización de R resulta bastante compleja, posee una curva de aprendizaje muy empinada, pero, gracias a Stylo, con su interfaz gráfica de usuario (GUI) se pueden realizar análisis de manera muy sencilla siguiendo el manual de estilometría que ofrecen los autores en su página web²⁴ sin necesidad de tener conocimientos informáticos avanzados.

Los cálculos estadísticos se hacen internamente a través de las funciones programadas. El programa permite utilizar diferentes medidas de distancia (Distances), entre las cuales encontramos Delta²⁵ (Classic Delta), una nueva medida estilométrica propuesta en 2002 por John Burrows que se ha convertido en una de las medidas de distancia más fiables para los análisis de atribución de autoría en diferentes géneros y lenguas (Hoover, 2004; Eder y Rybicki, 2011). Asimismo, encontramos la distancia Eder, una variante del algoritmo de Burrows que también ha sido probada con buenos resultados (Jannidis y Schöch, 2015), incluso en lenguas distintas al inglés, como es el caso del análisis llevado a cabo por Schöch (2014) con textos teatrales franceses del siglo XVII sobre la controversia generada por la atribución de autoría a Pierre Corneille y Molière, basada en la opinión de algunos investigadores de que Corneille es el padre de algunas de las obras atribuidas a Molière. En su artículo, Schöch lleva a cabo diferentes análisis en los que examina cómo la autoría, el género y la forma literaria influyen en las medidas de distancia y la clasificación de las obras; para lo cual da cuenta de los parámetros de optimización que mejores resultados le han dado.

Para llevar a cabo el análisis que presento a continuación, he utilizado tex-

²³ Para llevar a cabo los análisis que presento a continuación, he utilizado la versión 0.6.3.

²⁴ <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmFsc3R5bGlzdGljc3xneDpmM2U3OGUzZTM2YjkyYzM> [Última visita 20/06/2020].

²⁵ Para obtener una explicación detallada de Delta desde el punto de vista de las humanidades, véase Calvo Tello (2016).

tos de todos aquellos autores que han sido candidatos a ser artífices de *La Estrella de Sevilla*: Lope de Vega, Andrés de Claramonte, Ruiz de Alarcón y Vélez de Guevara. Los archivos analizados están codificados en XML y proceden de la colección «Canon 60»²⁶, de la Biblioteca Digital Artelope²⁷ y del banco de textos del portal «Teatro de los Siglos de Oro»²⁸, a excepción de las obras de Claramonte, que han sido codificadas específicamente para esta prueba. La interfaz permite especificar el formato de los archivos que se van a analizar (texto plano, XML, HTML). Concretamente, cuenta con la opción «xml(plays)», a través de la cual subimos archivos XML de obras teatrales codificadas siguiendo las directrices TEI, y el programa, para que no interfieran en los resultados, elimina todas las etiquetas, la información que contiene el TEI header, así como los nombres de los personajes que aparecen dentro de la etiqueta <speaker>. También podemos seleccionar la lengua en la que están los textos; tan solo es necesario hacerlo si deseamos activar la opción de eliminar los pronombres.

El *script* Stylo permite realizar diferentes análisis: ‘Principal Components Analysis’, ‘Cluster Analysis’, ‘Bootstrap Consensus Tree’ y ‘Multidimensional Scaling’. El primero que he realizado ha sido un *cluster analysis*, que consiste en clasificar el conjunto de las obras en grupos homogéneos para comprobar si el programa agrupa las obras correctamente según su autor y ver en qué posición y junto a qué obras aparece el texto de *La Estrella de Sevilla*. El *cluster analysis* se realiza calculando las similitudes entre los textos, lo que permite la identificación de los «vecinos más cercanos» (*nearest neighbours*) de manera que los textos que estilísticamente son más parecidos aparecen juntos (Eder, 2015: 10). He aplicado los siguientes parámetros: 1200 MFW (número de palabras más frecuentes) y la distancia Eder’s Delta (distancia Delta, variedad de Eder), que son los que mejores resultados han dado con lenguas flexionantes, como ha demostrado Schöch (2014) en su análisis de obras teatrales francesas²⁹.

²⁶ <http://tc12.uv.es/index.php/produccion-cientifica/edicion-del-patrimonio-teatral/canon-60>.

²⁷ <http://artelope.uv.es/biblioteca/index.php>.

²⁸ <http://www.uqtr.ca/teatro/banco/ban.html>.

²⁹ Hasta la fecha ha habido algunos estudios de referencia que utilizan Stylo para el análisis de textos en castellano. Véanse: Calvo Tello (2016), Fradejas (2016), Rissler-Pipka (2016) y Cerezo Soler y Calvo Tello (2019). Resulta particularmente interesante el artículo de García Reidy (2019) en el que da cuenta de la utilización de Stylo para acompañar su estudio de atribución a Lope de *Siempre ayuda la verdad*. Asimismo, Vega García-Luengos presentó en las XLII Jornadas de teatro clásico de Almagro un trabajo, todavía inédito, en el que explica cómo la herramienta Stylo lo puso sobre la pista de atribución a Juan Ruiz de Alarcón de la comedia *La monja alférez*, tradicionalmente atribuida a Juan Pérez de Montalbán. En efecto, gracias a los resultados que ofrecía Stylo, el investigador comenzó a indagar entre la documentación de la época y ha encontrado varias evidencias que parecen confirmar los resultados del análisis de estilometría.

Los resultados de las operaciones que realizan los algoritmos aparecen, por un lado, en forma de archivos de texto que contienen tablas con los listados de frecuencia de palabras y los valores de distancia entre los textos, y por otro lado, en un dendrograma (diagrama de datos en forma de árbol). En este último los textos se agrupan por parejas según su semejanza, y, a su vez, estas se agrupan en grupos de mayor tamaño.

En un primer análisis he optado por incluir tan solo las obras de Claramonte y Lope, ya que han sido los dos autores que mayor atención han recibido en los estudios sobre la atribución de *La Estrella*. Como comentaba previamente, lo que hace la herramienta Stylo es calcular la distancia entre cada pareja de textos y la distribución de las palabras más frecuentes en el corpus. Por este motivo, he realizado dos análisis: uno con el texto breve y otro con el texto largo de *La Estrella*, ya que, si sometemos los dos textos al análisis al mismo tiempo, ambos quedan emparejados a causa de sus similitudes y los resultados se ven afectados.

Las obras incluidas en estos análisis han sido:

- *La Estrella de Sevilla*: edición suelta y edición desglosada.
 - Claramonte: *Deste agua no beberé*; *Púsoseme el sol, saliome la luna*; *San Carlos o las dos columnas de Carlos*; y *El valiente negro en Flandes*.
 - Lope: *El arenal de Sevilla*; *El caballero de Olmedo*; *El marqués de Mantua*; *La niña de plata*; *Las batuecas del duque de Alba*; y *Las bizzarrías de Belisa*.
-

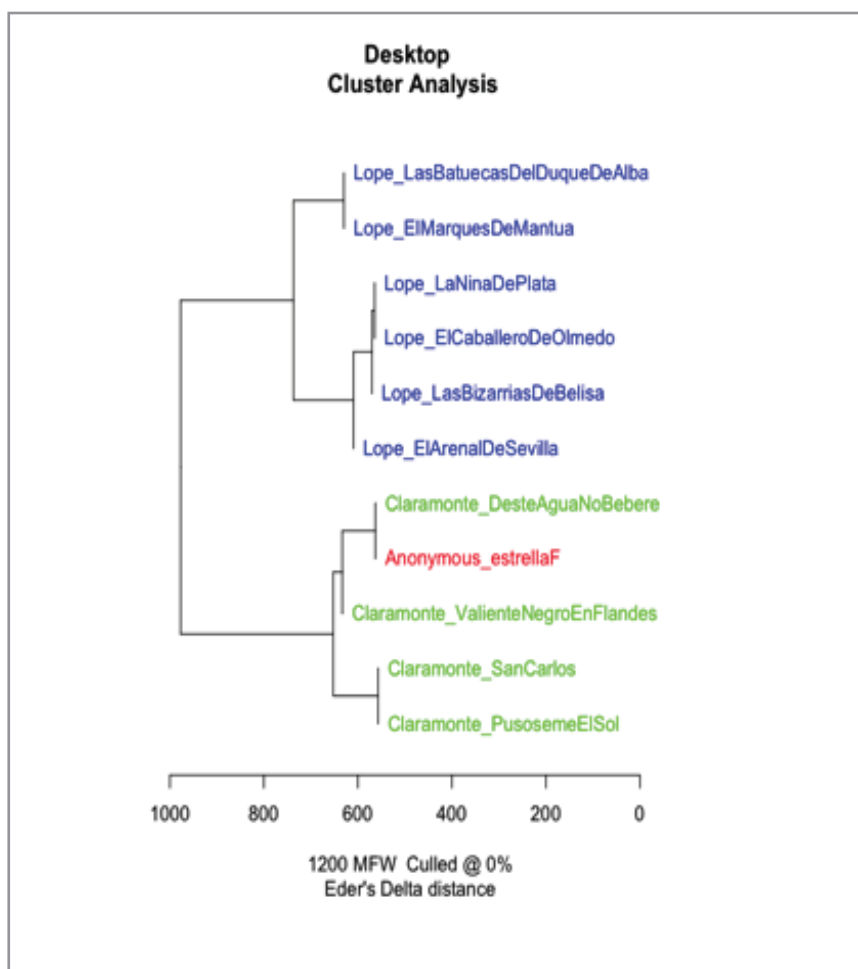


Fig. 3 El texto de la edición desglosada o larga (color rojo).

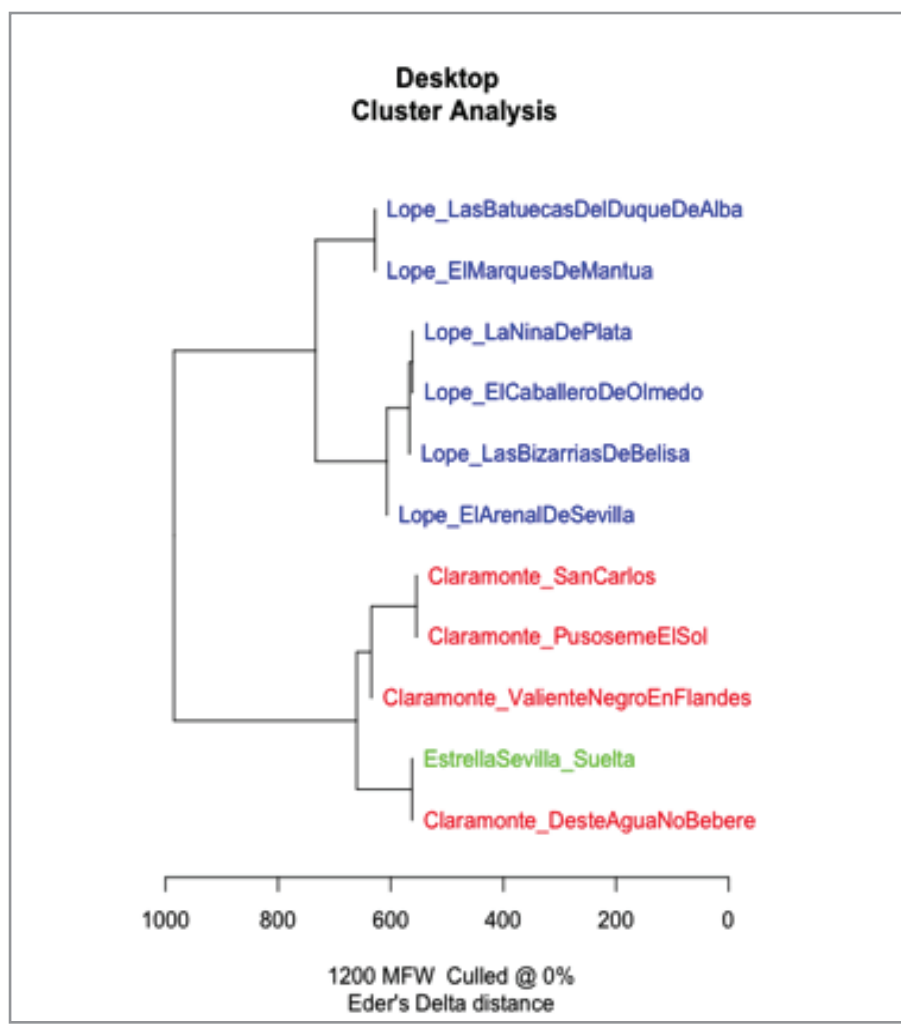


Fig. 4 El texto de la edición suelta o breve (color verde)

En los dos dendrogramas resultantes puede apreciarse que las obras han sido perfectamente agrupadas según la autoría. Así, se ha creado un grupo que engloba todas las obras de Lope y otro en el que aparecen las obras de Claramonte. *La Estrella de Sevilla*, tanto la edición breve como la larga, ha sido agrupada con las obras de Claramonte; concretamente, con *Deste agua no beberé*.

A continuación, pasamos a ampliar el corpus textual incluyendo obras de los cuatro dramaturgos conocidos que han sido candidatos a ser autores de *La Estrella*. Las obras sometidas a examen han sido³⁰:

³⁰ La selección de las obras se ha realizado a partir de dos criterios: por un lado, de Claramonte, Ruiz de Alarcón y Vélez de Guevara, se han incluido los textos que se encuentran digitalizados y disponibles en línea. Por otro, de entre las obras de Lope, se han escogido las mismas que Rodríguez López-Vázquez incluye en su análisis léxico con fecha de composición de 1610-1620.

- *La Estrella de Sevilla*: edición suelta y edición desglosada.
- Claramonte: *Deste agua no beberé*; *Púsoseme el sol, salíome la luna*; *San Carlos o las dos columnas de Carlos*; y *El valiente negro en Flandes*.
- Lope: *El arenal de Sevilla*; *El caballero de Olmedo*; *El marqués de Mantua*; *La niña de plata*; *Las batuecas del duque de Alba*; y *Las bizarrías de Belisa*.
- Ruiz de Alarcón: *El examen de maridos* y *La verdad sospechosa*.

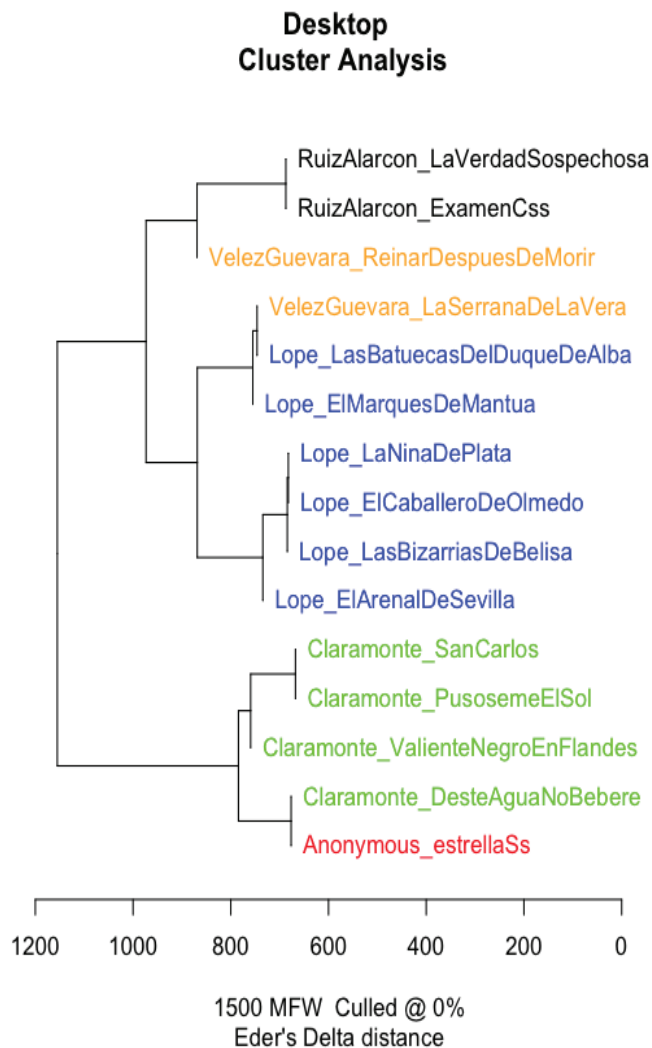


Fig. 5 Textos de los cuatro candidatos a autor de *La estrella*. Edición suelta.

En este caso observamos que se han establecido dos grupos: por un lado aparecen las obras de Claramonte y, por el otro, las de Lope, Ruiz de Alarcón y Vélez de Guevara. *La Estrella de Sevilla* ha sido agrupada con las obras de Claramonte,

concretamente con *Deste agua no beberé*. El resultado de sustituir el texto breve por el largo es muy semejante; *La Estrella* continúa apareciendo agrupada junto a las obras de Claramonte y, concretamente, junto a *Deste agua no beberé*. Sin embargo, la obra de Vélez de Guevara *La serrana de la vera*, aunque aparece en una posición próxima a *Reinar después de morir*, ha quedado agrupada con las obras de Lope. Este hecho puede deberse a que tanto el corpus de Ruiz de Alarcón como el de Vélez de Guevara es escaso (tan solo dos obras) en comparación a las obras de Lope o Claramonte.

En los análisis realizados con Voyant Tools anteriormente, hemos observado que *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado* destacaban del resto de las obras porque presentaban una mayor coincidencia léxica (sustantivos y adjetivos) con *La Estrella de Sevilla*. Asimismo, mencionábamos que existe cierta controversia en relación a la autoría de estas dos obras, atribuidas históricamente a Tirso de Molina, ya que Rodríguez López-Vázquez ha defendido la posibilidad de que hubiesen sido escritas por Claramonte. Por este motivo, he realizado un análisis en cuyo corpus he incluido obras de Claramonte, los textos de *La Estrella de Sevilla* y obras de Tirso de Molina.

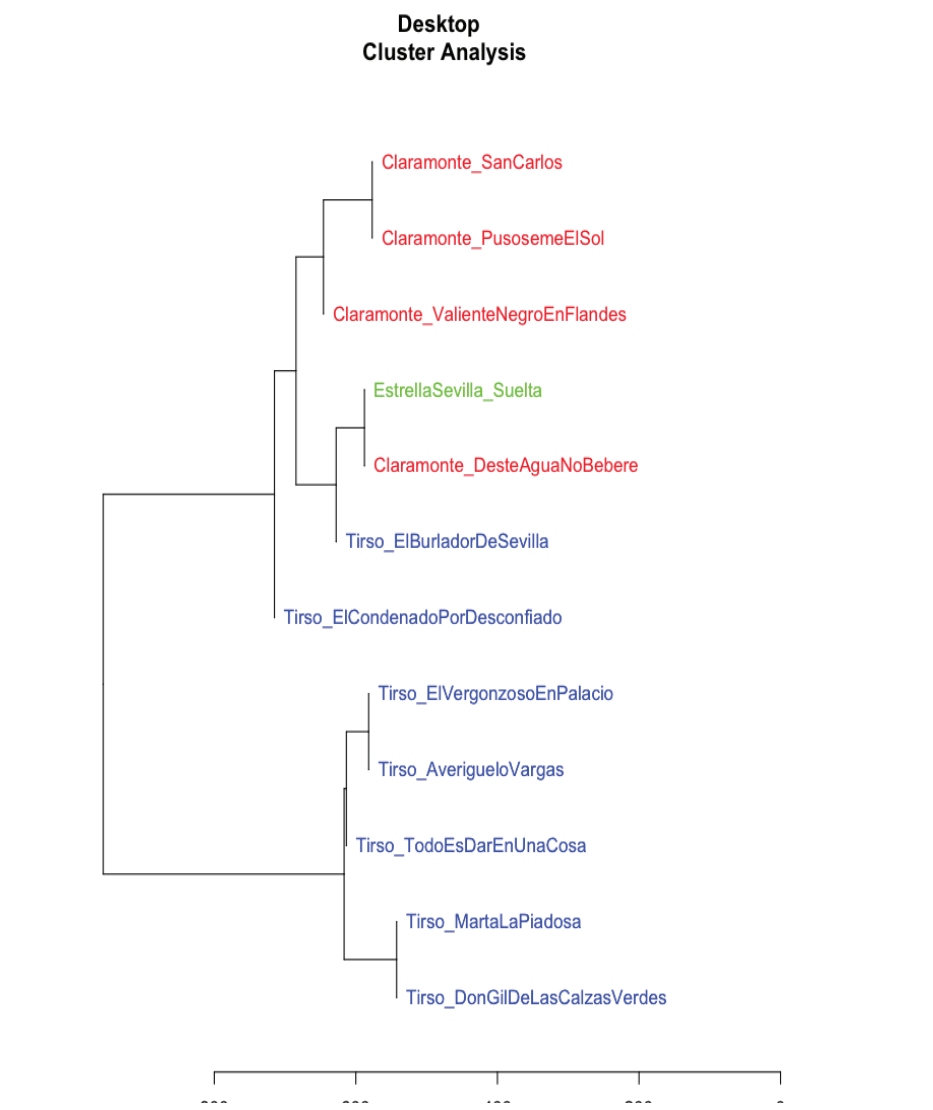


Fig. 6 Obras de Claramonte y Tirso. Edición suelta.

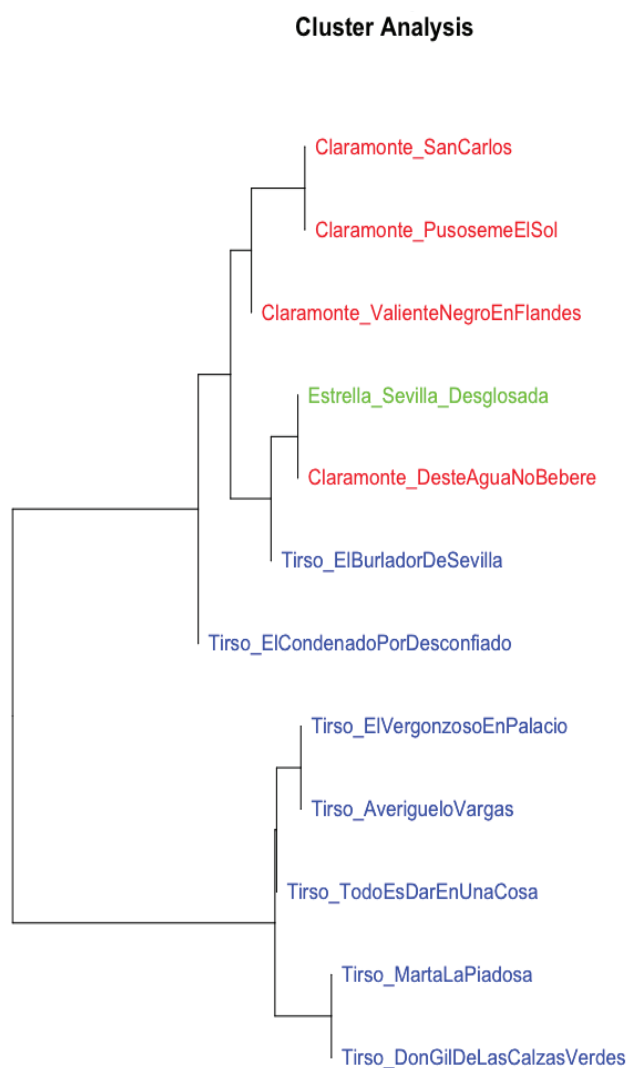


Fig. 7 Obras de Claramonte y Tirso. Edición desglosada.

Los resultados son bastante claros. Las obras se han dividido en dos grupos: las de Claramonte, por un lado, y las de Tirso por otro. Sin embargo, las dos que son objeto de controversia se han agrupado con las de Claramonte.

Según Eder (2015: 10), el cluster analysis, aunque es bastante eficiente, todavía no se considera un método totalmente estable, porque hay ocasiones en las que los resultados cambian en función de los parámetros seleccionados. Por ello, he llevado a cabo un segundo análisis utilizando un *consensus tree* (árbol de consenso). El árbol de consenso sintetiza los resultados de diferentes dendrogramas; es decir, a partir del establecimiento de un mínimo de palabras más frecuentes —100 en este caso— y un máximo —1200—, Stylo lleva a cabo iteraciones de cien en cien desde el valor mínimo al máximo. En la visualización resultante tan solo se tienen en

cuenta los nodos en los que se ha dado un mayor consenso en los diferentes análisis individuales.

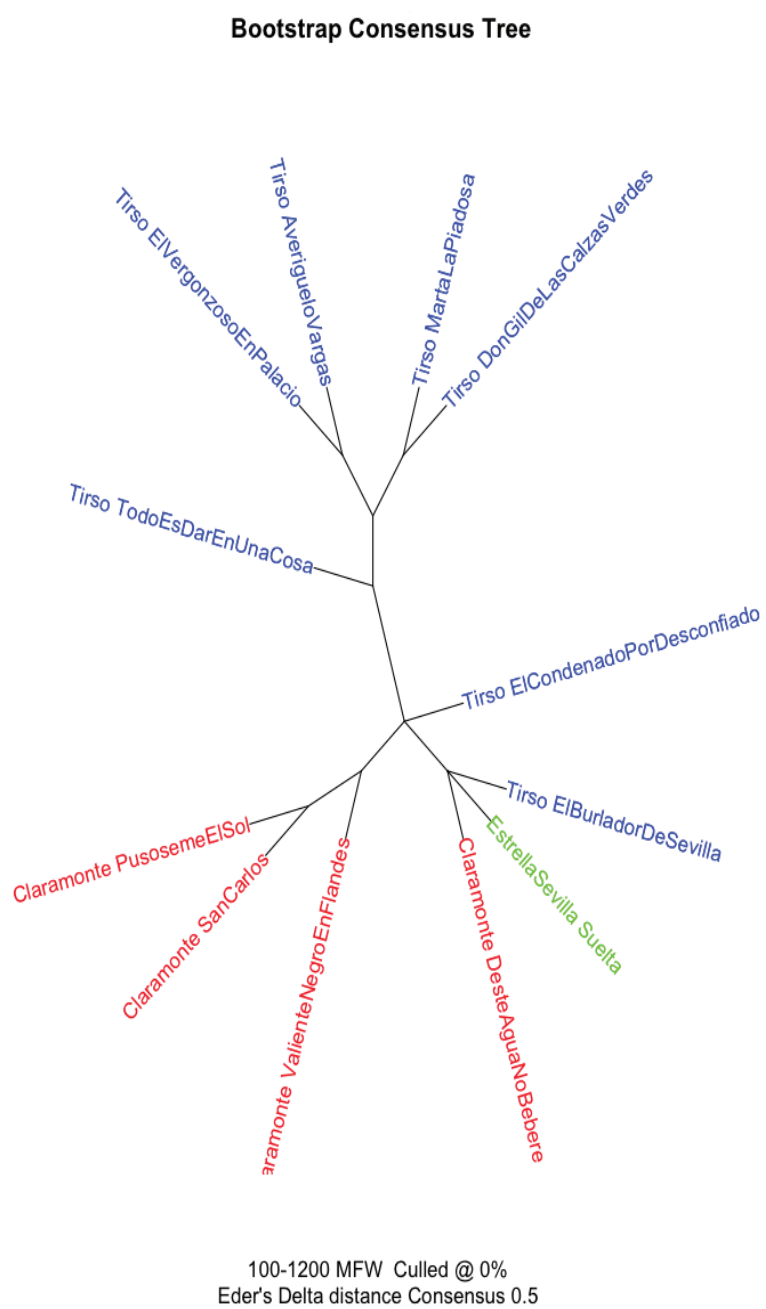


Fig. 8 Obras de Claramonte y Tirso. Edición suelta.

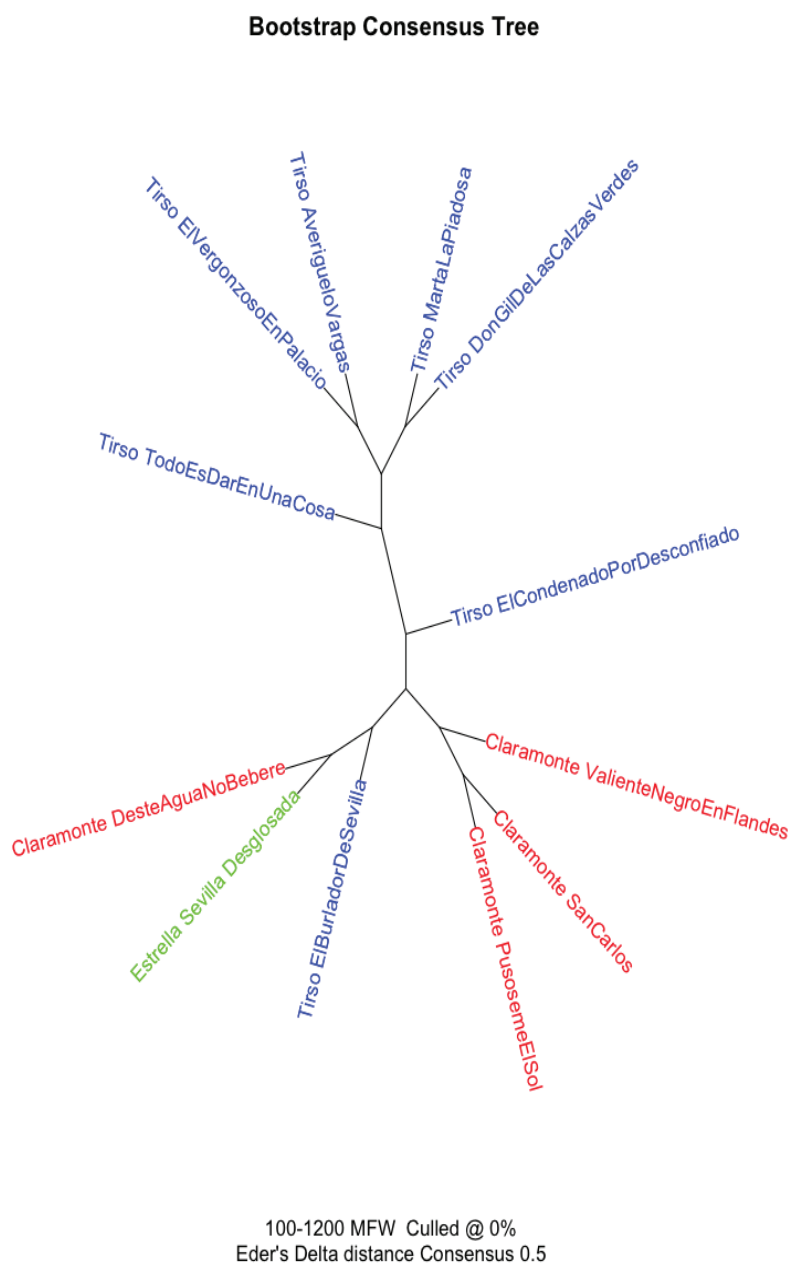


Fig. 9 Obras de Claramonte y Tirso. Edición desglosada.

De nuevo observamos que se han establecido dos grupos perfectamente diferenciados —la distancia entre las ramas indica la distancia entre los textos— formados por las obras de Tirso de Molina y las de Claramonte. Al igual que sucede con el *cluster analysis*, tanto *La Estrella de Sevilla* como *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado* han quedado agrupados en la rama de Claramonte. A diferencia de

los resultados obtenidos a partir del *cluster analysis*, el árbol de consenso presenta los datos de una forma distinta dependiendo de si se analiza el texto breve de *La Estrella de Sevilla* o el largo. Cuando la suelta forma parte del análisis, vemos que se crea una rama compuesta por *Deste agua no beberé*, *La Estrella de Sevilla* y *El burlador de Sevilla*. El hecho de que estas tres obras penden de un mismo nodo indica que los textos tienen notables similitudes estilísticas. Sin embargo, si el objeto de análisis es el texto largo de *La Estrella*, este queda directamente unido a *Deste agua no beberé*. Aunque aparece a una corta distancia, *El burlador de Sevilla* ocupa su propia rama, lo cual significa que el grado de similitud que presentan los textos es menor.

Así pues, a través de los diferentes análisis que nos ofrece el *script* (*cluster analysis* y *consensus tree*) hemos podido comprobar que el texto de *La Estrella de Sevilla*, en las versiones corta y larga, aparece siempre ligado a los textos de Claramonte; concretamente, a la obra *Deste agua no beberé*. Por otra parte, las obras *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*, atribuidas a Tirso de Molina, también se agrupan con las de Claramonte y no con las de Tirso. Si en el análisis utilizamos el texto breve de *La Estrella*, esta aparece unida a *El burlador de Sevilla*, mientras que si se opta por el largo, existe una mayor distancia entre ambos textos. Según estos resultados, podríamos decir que existe una huella de autor común a todos ellos y que esa huella es la de Claramonte.

Además de *stylo()*, existe la función *classify()*, que nos permite obtener la autoría de un texto anónimo o en disputa a partir de un corpus de textos. Este análisis se realiza en dos pasos:

In the first step, the traceable differences between samples produce a set of rules, or a classifier, for discriminating authorial «uniqueness» in style. The second step is of predictive nature —using the trained classifier, the machine assigns other text samples to the authorial classes established by the classifier; any disputed or anonymous samples will be assigned to one of the classes as well, provided that such a classification is usually based on probabilistic grounds (Eder y Rybicki, 2015: 21).

Para poder ejecutar esta función, se ha de organizar el corpus en dos subdirectorios: una carpeta (*primary_set*) en la que he introducido los textos de autoría fiable y que corresponden a los autores candidatos a ser el autor del texto en disputa. Esta carpeta funciona a modo de subcorpus de entrenamiento (*primary training set*), y es recomendable que contenga al menos un texto fiable y representativo de cada autor. La segunda carpeta (*secondary_set*) ha de contener diferentes tipos de textos:

el texto cuya autoría deseamos desentrañar, otros de autoría dudosa, así como otros textos conocidos de los autores candidatos que servirán para poner a prueba la solidez del método y si la atribución obtenida es correcta (Eder y Rybicki, 2013: 230).

Los resultados obtenidos aparecen en formato texto e indican la atribución resultante a partir de los cálculos realizados. En este primer análisis, he utilizado obras de Claramonte y de Lope, y la atribución de ambos textos, de la edición suelta y de la desglosada, es a Claramonte, con un 100 % de fiabilidad.

```

Anonimo_EstrellaSevilla_Suelta --> Claramonte
Anonimo_EstrellaSevillaDesglosada --> Claramonte

1200 MFW , culled @ 0%, 4 of 4 (100%)

General attributive success: 4 of 4 (100%)

MFWs from 1200 to 1200 @ increment 100
Culling from 0 to 0 @ increment 20
Pronouns deleted: FALSE

```

```

Anonimo_EstrellaSevilla_Suelta --> Claramonte
Anonimo_EstrellaSevillaDesglosada --> Claramonte
VelezGuevara_LaSerranaDeLaVera --> Lope

1200 MFW , culled @ 0%, 5 of 6 (83.3%)

General attributive success: 5 of 6 (83.3%)

MFWs from 1200 to 1200 @ increment 100
Culling from 0 to 0 @ increment 20
Pronouns deleted: FALSE

```

A continuación, he realizado un análisis con obras de Claramonte, Lope, Vélez de Guevara y Ruiz Alarcón:

La Estrella de Sevilla vuelve a ser atribuida a Claramonte, pero vemos que la atribución de *La serrana de la Vera* no es correcta, de ahí que el porcentaje de éxito haya sido del 83.3 %.

Por último, he llevado a cabo un análisis de clasificación con las obras de Cla-

```

A_ElBurladorDeSevilla --> Claramonte
A_ElCondenadoPorDesconfiado --> Claramonte
Anonimo_EstrellaSevilla_Suelta --> Claramonte
Anonimo_EstrellaSevillaDesglosada --> Claramonte

1200 MFW , culled @ 0%, 5 of 5 (100%)

General attributive success: 5 of 5 (100%)

MFWs from 1200 to 1200 @ increment 100
Culling from 0 to 0 @ increment 20
Pronouns deleted: FALSE

```

ramonte y de Tirso, y los resultados han sido los siguientes:

Tanto las obras *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*, tradicionalmente atribuidas a Tirso de Molina, como los dos textos de *La Estrella de Sevilla* han sido atribuidos a Claramonte, con un 100 % de fiabilidad según el algoritmo utilizado. Como hemos señalado anteriormente, la atribución a Tirso de Molina de las obras analizadas ha sido cuestionada por el profesor Rodríguez López-Vázquez (2007, 2011), y los resultados de este análisis de estilometría le darían la razón.

Así pues, los diferentes análisis estilométricos llevados a cabo indican que existe una gran similitud entre *La Estrella de Sevilla*, en las ediciones suelta y desglosada, y *Deste agua no beberé* de Claramonte. A su vez, en todos los resultados, la obra ha quedado siempre agrupada junto al resto de las obras de Claramonte, con independencia de los parámetros seleccionados (número de palabras más frecuentes o medida de distancia). Asimismo, en el análisis de clasificación, los resultados obtenidos también han indicado que la autoría de ambos textos es de Claramonte. Por tanto, según los análisis de estilometría realizados, tanto el texto breve como el largo se atribuyen a Claramonte.

Durante la redacción de la tesis, y de este capítulo en concreto, llevé a cabo un trabajo para el que tuve que seleccionar un corpus de base manejable en el contexto de aquello que yo misma podía abarcar. En ese tiempo, el profesor Germán Vega García-Luengos, responsable, junto a Álvaro Cuéllar González, del proyecto ETSO¹ han ido ampliando el corpus de textos teatrales del Siglo de Oro —con la colaboración de muchos investigadores que les han aportado también sus textos—. Este proyecto representa un avance enorme que seguro que dará importantes resultados

¹ ETSO (Estilometría aplicada al Siglo de Oro): <http://etso.es> [Última visita 9/12/20]

en los próximos años. Ya en la última fase de presentación de la tesis, y redactadas estas páginas, he llevado a cabo una consulta a los responsables del proyecto ETSO para que, a partir de su amplio corpus textual, realizaran un nuevo análisis, con el mismo programa Stylo, de los textos de *La Estrella de Sevilla* (de la edición suelta, de la desglosada y de los versos exclusivo de la desglosada) para comprobar si se producía alguna variación en los resultados al realizar el análisis sobre un corpus de obras más amplio. En el momento en el que hemos realizado este análisis, el corpus² está formado por 1292 obras de 61 autores diferentes del siglo XVII. En este caso, el análisis no se hace utilizando tan solo los textos de autores a los que en algún momento se les ha atribuido la autoría de *La Estrella de Sevilla*, sino que se realiza sobre el corpus completo, que dichos investigadores han reunido y a quienes agradezco la colaboración que me han prestado.

En esta ocasión, además de hacer un análisis estilométrico sobre el texto de la suelta y el de la desglosada, por separado, se ha realizado otro sobre los 526 versos exclusivos de la desglosada. A pesar de que se trata de un texto muy breve, en comparación con la longitud del resto de textos, queríamos comprobar si se establecía alguna relación entre estos versos y algún autor de la época.

Los resultados de este nuevo análisis han sido similares³ a los obtenidos en el análisis inicial y apuntan claramente hacia Andrés de Claramonte, tanto el texto de la suelta como el de la desglosada, como el exclusivo de la desglosada sobre la suelta. Además, de igual forma, la suelta y la desglosada aparecen directamente ligadas a la obra de Claramonte *Deste agua no beberé*.

Además de sobre dendrogramas, los resultados que ofrece Stylo se plasman sobre un gráfico de distancias que muestra las treinta comedias más cercanas a los textos sometidos a análisis. Entre estas treinta comedias, las primeras posiciones; esto es, las comedias más próximas a *La Estrella* (suelta, desglosada y versos exclusivos de la desglosada), son comedias atribuidas tradicionalmente a Claramonte (*Deste agua no beberé*, *De lo vivo a lo pintado*, *Santa Teodora*, *La infeliz Dorotea*, *El valiente negro en Flandes*, etc.) y otras que han sido recientemente atribuidas, algunas de ellas gracias a los análisis de estilometría.

El hecho de haber podido realizar dos análisis estilométricos sobre dos corpus distintos, uno más reducido y otro más extenso, nos ha permitido constatar que, efectivamente, la huella de Claramonte se encuentra claramente identificada. De esta manera, podemos afirmar que Leavitt (1931) andaba en lo cierto cuando

² Las obras que configuran el corpus CETS0 (Corpus de estilometría aplicada al teatro del siglo de oro) se pueden consultar en la web del proyecto: <http://etso.es/cetso/> [Última visita 9/12/20]

³ Los parámetros de análisis han sido: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling.

identificó la proximidad en el estilo entre *La Estrella* y las obras de Claramonte, especialmente con el de *Deste agua no beberé*, y concluyó que el murciano era muy probablemente su autor. Esta atribución, defendida y analizada posteriormente por Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, quedaría confirmada por la estilometría, la cual nos muestra, además, que es un indicador poderoso para determinar las atribuciones de obras dramáticas del Siglo de Oro.

1.5 Textos de la edición digital de *La Estrella de Sevilla*

Tras haber realizado un inventario de los textos conservados, un análisis de las posibles fechas de composición e impresión de la comedia, así como un estudio de la atribución de la obra, presentamos a continuación los textos que hemos tenido en cuenta para la creación de esta edición digital.

Hemos utilizado los siguientes testimonios antiguos:

- *La Estrella de Sevilla*. | Comedia | Famosa. | de Lope de Vega Carpio [s.l., s.a].
- *La Estrella de Sevilla* | Comedia | Famosa | de Lope de Vega Carpio | Representóla Avendaño [s.l., s.a]. Desglosada (fols. 99-120), de una probable Parte XXIII de Lope de Vega (Profeti, 1988). Al parecer, el único ejemplar de esta edición desglosada es el que formó parte de la biblioteca de Foulché-Delbosc, pero hoy en día se encuentra perdido. Foulché-Delbosc utilizó este texto para su edición publicada en *Révue Hispanique* (XLVIII, 1920), aunque muchas de las lecturas por las que optó procedían de la suelta o bien eran correcciones suyas. Además, al ejemplar de la desglosada que manejaba le faltaban dos folios (el 117 y el 118) que el hispanista tomó de la suelta. Por tanto, no hemos tenido acceso al texto de la desglosada, pues está perdido, sino que para reconstruir el texto de la edición desglosada hemos tomado las lecturas de la edición de Foulché-Delbosc.

Y las siguientes ediciones modernas:

- *La Estrella de Sevilla*, edición de Raymond Foulché-Delbosc, *Révue Hispanique*, París-Nueva York, XLVIII, 1920, pp. 496-677.
 - *La Estrella de Sevilla*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Comedias escogidas de Fray Lope de Vega*, t. I, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1853.
-

- *La Estrella de Sevilla*, edición de Francisco José Orellana Orellana, *Teatro selecto / antiguo y moderno / nacional y extranjero*, t. I, Barcelona, Salvador Manero, 1866, pp. 601-626.
- *La Estrella de Sevilla*, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2010⁴.

Como hemos visto, la diferencia en extensión que se da entre la suelta y la desglosada es considerable: 526 versos de la desglosada que no están en la suelta y 5 de la suelta que no están en la desglosada. Además de la disparidad en el número de versos, existen diferencias entre los dos textos a nivel léxico, en el orden de los versos, en la atribución de ciertas réplicas, en la terminaciones verbales, etc. De hecho, las diferencias son tantas que han llevado a considerar a Oleza (2001: 60) que la suelta es independiente de la desglosada y «representa un estado más próximo al arquetipo y, por supuesto, al original»; y que entre el arquetipo y la desglosada «se sitúa una intervención de gran alcance, que de hecho refunde el texto».

Y es que tal y como ha señalado Ruano de la Haza (1991: 494):

El género dramático es, de todos los géneros literarios, el de naturaleza más colaborativa. Los textos dramáticos existen en diversos estados evolutivos, que van desde el primer borrador que inicialmente escribiera el poeta, pasando por su primera versión en limpio, y las copias que sacaban los autores con tachaduras y añadidos de los copistas, apuntadores y el censor, hasta las versiones pirateadas que se representaban en los pueblos y que guardaban poca semejanza con el original.

Por tanto, a partir de la hipótesis de Oleza, sería posible reconsiderar que los dos testimonios que nos han llegado se encuentran en estados evolutivos diferentes. De hecho, en la desglosada podemos leer (f. 99) «Representóla Avendaño», por lo que, aunque no se conservan noticias de representación, hay múltiples indicios de que se trata de un texto para llevarlo a las tablas (mayor protagonismo del gracioso, más intervenciones de los músicos, etc.). Así pues, es posible que el texto de *La Estrella* se reelaborase para una representación diferente a la pensada para la suelta. Como observó Ruano de la Haza (1991: 495), «cambios, adiciones, cortes y nuevas

⁴ Aunque Rodríguez López-Vázquez hizo una primera edición para la editorial Cátedra en 1991, en esta amplía la introducción y modifica algunos aspectos de la edición de 1991, y es por esto que he tenido en cuenta la edición de 2010 para mi edición digital.

versiones de escenas se escribirían a instancias del autor o de los actores».

Así, dado que uno de los objetivos de esta investigación era analizar cómo, a través de una edición digital, es posible, no solo leer los textos, sino también explorarlos e interactuar con ellos, hemos creado un archivo textual que permite llevar a cabo diferentes lecturas: leer las ediciones suelta y desglosada de forma individual o de forma comparada, o bien leer un texto, como en su día propuso Foulché-Delbosc, que conjuga ambos textos. Y es que, a pesar de que el medio electrónico nos ofrece todas las funcionalidades necesarias para visualizar de forma óptima los dos testimonios existentes, que, además, como hemos comentado, podría tratarse de textos distintos, hemos considerado que ofrecer un texto único ofrecía grandes beneficios a los lectores: poder consultar las diferentes lecturas desde un mismo lugar, poder acceder desde un mismo texto a las notas explicativas o al material multimedia, etc.

Así, con las posibilidades con las que hoy contamos para presentar los textos en formato digital, a diferencia de Foulché-Delbosc, he basado mi edición en la suelta, que, como mostró Oleza (2001), representa un estado más próximo al arquetipo, además de caracterizarse por «una mayor pulcritud textual» (Oleza, 2001: 49) y contener menos errores de rima y cómputo silábico. Pero he incluido todos aquellos versos de la desglosada que no están en la suelta. No obstante, me he inclinado por lecturas de la desglosada cuando he considerado que mejoraban el texto de la suelta. En cualquier caso, es posible, en todo momento, consultar la lectura simultánea de cada testimonio. Téngase en cuenta, además, que a la copia de la desglosada que manejó Foulché-Delbosc le faltaban dos folios (el 117 y el 118) por lo que los versos 2545-2820 proceden exclusivamente de la suelta.

La falta de más testimonios antiguos que nos permitieran tener más pistas sobre el arquetipo perdido y el hecho de que parezca existir una voluntad refundidora en la desglosada nos ha llevado a decantarnos por esta presentación textual.

De hecho, Ruano de la Haza (1991: 495) ha observado:

Pero todas las variantes intencionales entre dos ediciones obedecen a un deseo de enmendar, corregir o mejorar el texto copia y no de escribir otro texto diferente, esto es de refundirlo. Por el contrario, las variantes que existen entre dos versiones de una comedia representan una tentativa consciente por parte del mismo poeta o de otra persona de re-escribir o refundir parte o la totalidad de un original y son tan enormes que resultaría infructuoso tratar de determinar la relación entre ellas utilizando el método bibliográfico.

Así, pues, a partir del archivo digital que he creado, el lector podría conocer ese proceso de reelaboración, si es que se dio, entre un texto y otro. Y se puede hacer de dos formas: leyendo la edición suelta y desglosada en paralelo –sincronizando la lectura de ambos textos a través de los enlaces que alinean las intervenciones comunes–, o leyendo un solo texto –al que hemos llamado edición *Revenge*– que a través de notas emergentes y marcas tipográficas diferentes, muestra las divergencias que se dan entre las dos ediciones.

Además de los dos testimonios antiguos conservados, he cotejado diferentes ediciones modernas y, cuando he considerado que se trataba de lecturas significativas o correcciones, he dado cuenta de ellas en las notas textuales. Por tanto, la edición resultante, además de tener como base, en su mayor parte, el texto de la edición suelta y los versos de la desglosada —recogidos de la edición de Foulché-Delbosc—, permite consultar las enmiendas más relevantes que se han ido realizando por los distintos editores a lo largo de la historia.

1.6 Análisis de la métrica

A continuación se presenta una sinopsis de las formas métricas de la edición que hemos preparado, teniendo en cuenta como base la suelta, y que incluye las adiciones y lecturas mejoradas aportadas por la desglosada:

Jornada I (916 versos)

Décimas	vv. 1-220
Redondillas	vv. 221-476
Estancias	vv. 477-598
Redondillas	vv. 599-662
Sextetos alirados	vv. 663-692
Romance e-a	vv. 693-868
Redondillas	vv. 869-916

Jornada II (1070 versos)

Redondillas	vv. 917-1164
Quintillas	vv. 1165-1259

Romance i-o	vv. 1260-1401
Quintillas	vv. 1402-1606 ⁵
Silva aA	vv. 1607-1690
Décimas	vv. 1691-1880
Romance i-a	vv. 1881-1986

Jornada III (1043 versos)

Quintillas	vv. 1987-2061
Romance u-e	vv. 2062-2117
Octavas	vv. 2118-2173
Romance e-o	vv. 2174-2555
Décimas	vv. 2556-2645
Redondillas	vv. 2646-2745
Romance a-a	vv. 2746-3029

Pasajes	Estrofa	Versos	Porcentaje
6	romance	1146	37.83 %
5	redondilla	716	23.63 %
3	décima	500	16.50 %
3	quintilla	375	12.38 %
1	estancia	122	4.02 %
1	silva	84	2.77 %
1	octava	56	1.84 %
1	sexteto alirado	30	0.99 %
	TOTAL	3029	99.96 %

Como se puede observar, vista así, la obra presenta una simetría métrica perfecta, ya que cada jornada cuenta con siete pasajes con cinco tipos de estrofa diferentes. Se utilizan ocho formas métricas distintas a lo largo de toda la obra. El número total de pasajes, veintiuno, es, según Morley y Bruerton (1968: 465), «extremadamente pequeño para una comedia de 3000 versos posterior a 1605».

El romance es la forma estrófica más utilizada en la comedia, y representa el 37.83 % de la versificación, un total de 1146 versos. Además, la extensión de los pasa-

⁵ Falta un verso en una quintilla.

jes compuestos en romance va incrementándose progresivamente en cada jornada: un pasaje de 176 versos (15.35 %) en la primera jornada, dos que suman 247 versos (21.64 %) en la segunda y tres en la tercera jornada con un total de 722 versos (63 %). De hecho, los romances ocupan el 69.22 % de la tercera jornada. Este porcentaje correspondería con el uso que hace Lope hacia 1621-1622 y en el periodo 1615-1620, como veremos más adelante.

En segundo lugar está la redondilla, estrofa que se utiliza en las tres jornadas y que, con un total de 716 versos, representa un 23.63 % de los versos. El porcentaje más alto de redondillas se concentra en la primera jornada, donde suponen 368 versos. Sin embargo, Morley y Bruerton (1968: 465) consideran que el número de redondillas es mucho menor de lo que es frecuente en Lope antes de 1630. En el periodo que abarca de 1609 a 1618, el promedio de uso de la redondilla en las obras de Lope es del 46.3 %; es decir, un porcentaje que duplica el de la comedia que nos ocupa.

En tercer lugar, la forma métrica más empleada en la comedia es la décima. De hecho, un largo pasaje de décimas (220 versos) da inicio a la obra. Según Morley y Bruerton (1968: 465), tan solo hay dos comedias de dudosa atribución a Lope (*El infanzón de Illescas* y *La honra por la mujer*) que comiencen con este tipo de estrofa. Las décimas aparecen en las tres jornadas de *La Estrella*, con un total de 500 versos, y ocupan el 16.6 % de la obra. Este porcentaje coincidiría con el uso que Lope hizo de la décima a partir de 1620, ya que el promedio de uso anterior es muy reducido. Sin embargo, la décima se convierte en una estrofa mayor para Lope, desplazando incluso a la redondilla a partir de 1626 (Morley y Bruerton, 1968: 116). Por otro lado, según García Reidy (2009: 16), Claramonte utiliza esta forma métrica en todas sus comedias, llegando o ocupar hasta un 21.4 % en *De lo vivo a lo pintado*.

Las quintillas ocupan el 12.38 % y se utilizan en dos de las jornadas. Tal como señalan Morley y Bruerton (1968: 113), la quintilla, una estrofa que para Lope había sido muy importante antes de 1604, deja de serlo después de 1620. En Claramonte sucede algo similar: la emplea como estrofa principal en algunas de sus comedias, pero llega a reducirlas o incluso eliminarlas por completo (García Reidy, 2008: 187).

Las estancias ocupan 122 versos, un 4 % de los versos. Se trata de 11 pasajes de 11 versos. El tipo de estancia regular de Lope es el de 13 versos (Oleza, 2001: 51).

El siguiente lugar lo ocupa la silva. Se trata de una tirada de 84 versos en la segunda jornada cuya presencia ocupa el 2.77 % de la obra. Concretamente, en la comedia se utiliza la silva de tipo 1.^o, nombre que recibe esta forma métrica italiana en la clasificación realizada por Morley y Bruerton (1968 : 39). La silva de tipo 1.^o está formada por pareados de siete y once sílabas con rima aAbBcC, etc.

La presencia de este tipo de estrofa en la comedia resulta interesante porque, según Morley y Bruerton (1968: 39), la silva 1.^a no aparece en ninguna de las obras de Lope de autoría confirmada⁶, mientras que García-Reidy (2008: 188, 2009: 17) describe la silva como «una forma habitual y realmente prometeica en las comedias de Claramonte» en sendos estudios sobre la atribución de dos comedias al poeta murciano.

Por lo que respecta a las octavas, «la estrofa más consistente de Lope, y, después de la redondilla, la más estable» (Morley y Bruerton, 1638: 141), ocupa un 1.84 % de los versos (56 versos) y solo aparece un pasaje en la tercera jornada. Se trata de la estrofa elegida para un momento importante de la obra: cuando el rey habla con Estrella por primera vez en la obra y, además de culparla por la muerte de Busto —«vos la culpa tenéis, por ser tan bella» (v. 2137)—, le entrega un anillo para que vaya a Triana a juzgar ella misma a Sancho. Asimismo, es el momento en que el rey toma conciencia de que él es el responsable del destino de Sancho Ortiz —«Yo incité a Sancho Ortiz. Voy a libralle» (v. 2171)—. Por lo tanto, vemos cómo la octava real se emplea en un momento de conflicto dramático, acorde a la gravedad de la situación, tal como describe Diego Marín (1968: 41) el uso que hace Lope de esta estrofa: «Su uso más amplio y persistente es para el diálogo factual, especialmente el que contiene un conflicto dramático, ya sea de índole grave y tono elevado, ya el ordinario de capa y espada».

El sexteto alirado (aBaBcC), forma estrófica que Claramonte utiliza con frecuencia en sus obras (López-Vázquez, 2010: 55; García Reidy, 2009: 16) y ampliamente extendido en las obras de Lope (Morley y Bruerton, 1968: 166), ocupa 30 versos, un 0.99 % de la obra.

En la tercera jornada encontramos una canción. Mientras Sancho espera la sentencia judicial, los músicos cantan: «Si consiste en el vivir, / mi triste y confusa suerte, / lo que se alarga la muerte / eso se alarga el morir» (vv. 2224-2227) y «No hay vida como la muerte, / para el que vive muriendo» (vv. 2230-2231). Los versos 2223-2226 forman una redondilla insertada en la tirada de romances. Tras los versos 2230-2231, Foulché-Delbosc indica una omisión de dos versos en su edición de la desglosada, bajo la suposición de que los músicos cantan un cuarteto, aunque Thomas (1923: 130) considera que no es necesario, ya que los versos se ajustan a la asonancia de la tirada de romances. Tal como apuntan Morley y Bruerton (1968: 465), la

⁶ Navarro Tomás (1974: 258), por su parte, se refiere a este tipo de estrofa como pareados de endecasílabos y heptasílabos que «se construían en serie uniforme de versos alternos, aA : bB : cC, o en serie desigual, Aa : bB : CC : cD, etc. Una y otra forma se encuentran con relativa frecuencia en comedias de la época, aunque Lope mismo no mostró interés por ninguna de ellas».

«forma de la canción es desconocida en las comedias auténticas de Lope». Entre las 45 comedias auténticas de Lope, no aparece ninguna canción como la de *La Estrella*; de hecho, la única comedia del periodo 1620-1635 que contiene una canción (de 8 versos, abbaCcDD) es *El castigo sin venganza*.

En la comedia aparecen diferentes cartas. Todas en verso, a excepción de la primera, que está escrita en prosa. De las cinco que van en verso, solamente una marca el inicio de un cambio de estrofa. Se trata del papel escrito por el rey en el que Sancho lee el nombre de la persona a la que ha de dar muerte: «Al que muerte habéis de dar / es, Sancho, a Busto Tabera». Y el cambio estrófico que marca es de silva a décima.

Las estrofas de comienzo y finalización de las jornadas son las siguientes: décimas-redondillas, redondillas-romance y quintillas-romance. Si comparamos este esquema con el análisis que realizan Morley y Bruerton (1968: 203-206) de la producción lopesca, vemos que se ajusta a los criterios seguidos por Lope a partir de 1610. Y es que a partir de 1608 la redondilla deja de ser la forma métrica preferida para terminar un acto y es sustituida por el romance. Así lo describen Morley y Bruerton (1968: 205): «Desde 1613 a 1635, aunque en ocasiones los actos I y II terminen en otra forma, por lo menos dos de los actos de cualquier comedia que tenga tres, e invariablemente el acto III, terminan en rom[ance]».

Esto por lo que respecta a la finalización de jornadas. Los comienzos, tal como señalan los citados hispanistas, «son más complejos», aunque Lope optó por las redondillas en la mayoría de las ocasiones. Salvando las excepciones, lo habitual en Lope para el inicio y finalización de actos en el periodo 1613-1635 sería redondilla-romance.

Gracias a los estudios de Hernández Valcárcel (1983) y Rodríguez López-Vázquez (1984) sobre la obra de Claramonte, sabemos que la versificación del conjunto de la obra del poeta murciano tiene unas características similares a las de la de Lope, sobre todo en lo que a la terminación de las jornadas se refiere.

Rodríguez López-Vázquez, a partir del porcentaje de uso de las redondillas y quintillas en relación con el romance, establece tres etapas en la evolución métrica de Claramonte:

La primera época de Claramonte, y de acuerdo con el uso general de los años 1600-1610, la redondilla y la quintilla debían de ser las formas principales, cuando el romance se usaba aún poco. Si comparamos el porcentaje conjunto de quintillas-redondillas frente al romance, tenemos tres momentos muy claramente diferenciados: una época, seguramente anterior a 1610, en que la suma redondilla-quintilla

pasa del 45 % y el romance no llega al 30 % (*La católica princesa*, *El nuevo rey Gallinato*, *El secreto en la mujer* y *El Tao de San Antón*); una segunda época en la que la suma de quintillas-redondillas es sensiblemente igual al romance, fluctuando ambos conjuntos en torno al 40 % (*La vida en el ataúd*, *Deste agua no beberé*, *La infelice Dorotea*, *El inobediente*, *El mayor rey de los reyes* y *Púsome el sol, salióme la luna*), y una última época, más o menos dilatada, en la que el romance tiene un porcentaje superior en un 15 % a la suma de redondilla y quintilla (*San Onofre*, *De lo vivo a lo pintado*, *El valiente negro en Flandes*, *De Madrid a Alcalá* y *De los méritos de amor, el silencio es el mayor*) (1984, 50-51).

Así, la tipología métrica de *La Estrella de Sevilla* correspondería a la segunda época, que comprende el periodo 1615-1620, puesto que el porcentaje de quintillas-redondillas (36.01 %) está muy cerca del porcentaje del uso del romance (37.83 %). De hecho, López-Vázquez (2010: 87) considera que el perfil métrico de *La Estrella* coincide con el de *Deste agua no beberé*, y, por tanto, ambas obras serían de la misma época, siendo *La Estrella* algo posterior por el uso que hace de las décimas.

Entre el texto de la edición desglosada y el de la suelta hay una diferencia de 524 versos, algo que, obviamente, afecta a los usos de las formas estróficas. Veamos ahora cuáles son las características métricas del texto breve.

Sinopsis de las formas métricas de la edición suelta:

Jornada I (764 versos)

Décimas	vv. 1-178
Redondillas	vv. 179-424
Estancias	vv. 425-490
Redondillas	vv. 491-554
Sextetos alirados	vv. 555-578
Romance e-a	vv. 579-732
Redondillas	vv. 733-764

Jornada II (868 versos)

Redondillas	vv. 765-988
Quintillas	vv. 989-1063
Romance i-o	vv. 1064-1171
Quintillas	vv. 1172-1320
Silva aA	vv. 1321-1368

Décimas	vv. 1369-1536
Romance i-a	vv. 1537-1632

Jornada III (873 versos)

Quintillas	vv. 1633-1700
Romance u-e	vv. 1701-1744
Octavas	vv. 1745-1777
Romance e-o	vv. 1778-2033
Décimas	vv. 2034-2123
Redondillas	vv. 2124-2223
Romance a-a	vv. 2224-2505

Pasajes	Estrofa	Versos	Porcentaje
6	romance	940	37.52 %
5	redondilla	666	26.58 %
3	décima	436	17.40 %
3	quintilla	292	11.65 %
1	estancia	66	2.63 %
1	silva	48	1.91 %
1	octava	33	1.31 %
1	sexteto alirado	24	0.95 %
	TOTAL	2505	99.95 %

En la siguiente tabla se observan las diferencias métricas entre la suelta y la desglosada:

Estrofa	Versos (Porcentaje) Suelta	Versos (Porcentaje) Desglosada
romance	940 (37.52 %)	1146 (37.83 %)
redondilla	666 (26.58 %)	716 (23.63 %)
décima	436 (17.40 %)	500 (16.50 %)
quintilla	292 (11.65 %)	375 (12.38 %)
estancia	66 (2.63 %)	122 (4.02 %)
silva	48 (1.91 %)	84 (2.77 %)
octava	33 (1.31 %)	56 (1.84 %)
sexteto alirado	24 (0.95 %)	30 (0.99 %)

El porcentaje de romances utilizado en ambas versiones se mantiene igualado, pero el de las redondillas se reduce ligeramente. También se reduce en casi un punto el uso de la décima, pero aumenta levemente el de la quintilla. El cambio más acentuado se produce en aquellas combinaciones de versos que son poco frecuentadas por Lope: la estancia de 13 versos y la silva 1.^a, puesto que la suelta presenta casi la mitad de los versos de ambos tipos. Asimismo, la octava también se reduce considerablemente (de 56 versos, pasa a 33). Como comentábamos anteriormente, el estudio de la métrica que realizaron Morley y Bruerton de *La Estrella de Sevilla* les valió para descartar la autoría de Lope.

Sin embargo, el análisis de los usos métricos en la comedia nos acerca más a Claramonte, puesto que la métrica es similar a la de obras de atribución segura como, por ejemplo, *Deste agua no beberé*. Si bien la crítica ha señalado que el texto de la desglosada había sido reelaborado por Claramonte —como hemos visto en el apartado de atribución de la obra—, no podemos ignorar que desde el punto de vista métrico tanto la suelta como la desglosada coinciden con los usos métricos del poeta murciano. Esto, parece indicar que, en el caso de que su autor fuese Claramonte, la obra pertenecería a su segunda época, según la división establecida por López-Vázquez (1984, 50-51). En esta segunda etapa, la suma de quintillas y redondillas (38.23 % en la suelta y 36 % en la desglosada) es igual al cómputo del romance (37.5 % en la suelta y 37.83 % en la desglosada) y ambos conjuntos rondan el 40 % de los versos. Además, en esta época la quintilla deja de ser la estrofa predominante y es sustituida por el romance. De hecho, tal como señala García Reidy (2008: 188), este incremento en el uso del romance a lo largo de los años se dio en el resto de los dramaturgos de la época, pero «de forma más acusada y precoz en Claramonte». Asimismo, el incremento de la silva y la estancia en la desglosada acerca la métrica de esta edición todavía más a Claramonte, puesto que, como señala Carmen Hernández Valcárcel (1983: 103), «las modalidades métricas más individualizadoras de Claramonte son las estrofas aliradas que muestran diversas posibilidades: los pareados de heptasílabos y endecasílabos son los más frecuentes junto con los sextetos». Y, como hemos visto, estas estrofas aliradas son las que, en proporción, más han aumentado de una edición a otra.

1.7 Argumento de la obra

Jornada 1

La obra comienza con el rey entrando en Sevilla de manera triunfal y recibiendo los honores de los cargos del gobierno de la Ciudad. Cuando se queda a solas con su consejero don Arias, ambos hacen un recuento de las damas sevillanas que han visto a lo largo del camino de entrada a la ciudad. El rey muestra un interés desmedido por una de ellas. Don Arias le facilita toda la información sobre la dama en cuestión: se trata de doña Estrella Tabera, hermana del regidor Busto Tabera, también conocida como la Estrella de Sevilla.

El consejero le presenta al rey una estrategia para hacer suya a Estrella que consiste en favorecer al hermano de la dama para que se sienta en deuda con él. Y esta es la razón por la cual Busto recibe la oferta del rey para convertirse en general de Archidona, pero la rechaza porque considera que sería injusto, dado que hay otros dos candidatos con más méritos que él para el puesto.

La oferta del rey levanta serias sospechas en Busto, quien se atreve a dar lecciones de honor y justicia al rey. Este, aunque molesto por la actitud del regidor, lo nombra asistente de cámara y palacio y se ofrece para casar a Estrella y ser el padrino.

Mientras tanto, en casa de Busto, asistimos a dos escenas amorosas: por un lado, la de Estrella y Sancho; y, en paralelo, la de los criados Clarindo y Matilde. Tanto Sancho como Estrella desean casarse a la mayor brevedad, motivo por el cual esta le pide a su amado que hable con Busto, quien llega en ese momento para explicarles lo que ha sucedido con el rey. Sancho, totalmente apesadumbrado, acusa a Busto de no haber cumplido la ley de la amistad, puesto que no ha informado al rey de que Estrella ya estaba prometida, pero Busto se compromete a enmendar su error.

Más tarde el rey y don Arias se disponen a visitar la casa de los Tabera, pero Busto no se lo permite, argumentando que su hermana se encuentra en casa y su honor se podría ver afectado si él entrara. El rey le hace saber que no ha ido para ver a su hermana, sino para hablar con él, razón por la cual Busto le insta a tratar las cuestiones pertinentes en el Alcázar. De este modo, ambos se dirigen hacia el aposento real, aunque Busto, para evitar que la gente de Sevilla piense que el rey le favorece, prefiere ir a pie.

Cuando ambos marchan, don Arias aprovecha la ausencia de Busto para cortejar a Estrella en nombre del rey y agasajarla con la promesa de riquezas, pero ella le responde dándole la espalda. Ante este rechazo, don Arias opta por ofrecerle a la esclava Matilde mil ducados de renta y una cédula de libertad firmada a cambio de que deje entrar al rey en la casa por la noche.

Finalmente, Busto recibe la llave dorada que representa el aumento de posición en la casa real. Asimismo, se ofrece a acompañar a Íñigo y don Manuel a visitar la ciudad de Sevilla por la noche. Mientras tanto, don Arias informa al rey del plan que ha trazado con la esclava Matilde para visitar a Estrella en su alcoba.

Jornada 2

Al inicio de la segunda jornada, el rey y don Arias planean con Matilde la visita del monarca a la alcoba de Estrella, la cual sucede por la noche. El rey le entrega a Matilde la cédula real firmada y esta le da paso a la casa de los Tabera, mientras don Arias va a esperarle a la iglesia de San Marcos. Justo en ese momento llega Busto Tabera, que se despide de Íñigo y don Manuel y entra en casa.

Es entonces cuando se encuentra con un hombre embozado, pero Busto, quien busca defender su honra, no lo deja salir y comienza un duelo entre ambos. El intruso confiesa que es el rey, y Busto, aunque lo ha reconocido, le hace creer que eso no es posible, puesto que un monarca no ofendería nunca a un vasallo ni le deshonraría de esa manera. Finalmente, el rey, molesto por las lecciones de honor que le prodiga Busto, y ante la llegada de criados con luces, escapa de la casa de los Tabera, no sin antes haber intentado acabar con la vida de Busto y desear vengarse. Busto interroga a Matilde de inmediato, y esta le confiesa toda la verdad sobre los planes del rey.

Cuando el rey, preso de la ira, le cuenta a su consejero Arias todo lo que ha sucedido, este le recomienda hacer matar a Busto en secreto a manos de Sancho Ortiz de la Roelas, también conocido como el Cid Andaluz. Justo en ese momento ven en el Alcázar un bulto que cuelga. Se trata de Matilde, la esclava, que pende ahorcada con la cédula firmada por el rey entre las manos. La rabia invade al soberano, y promete acabar con la vida de los hermanos Tabera.

Busto le cuenta a Estrella su encuentro con el rey en su casa. En su conversación, Busto se da cuenta de que su hermana no ha tenido nada que ver con los planes del rey, así que le cuenta todo lo sucedido. Dado que el honor de ambos está en peligro, acuerdan celebrar el casamiento con Sancho Ortiz ese mismo día.

Más tarde el rey se reúne con Sancho y le comunica que lo ha elegido para que perpetre en secreto la muerte de un hombre. Sin embargo, Sancho no acaba de entender que al culpado no se le aplique justicia públicamente. A pesar de todo, Sancho accede a cumplir las órdenes, pero comunica al monarca que lo hará cuerpo a cuerpo y a la vista de todos.

El rey le entrega a Sancho dos papeles: uno con el nombre del hombre que ha

de matar y otro en el que lo exculpa del delito. Sancho rechaza orgulloso el papel exculpatorio y la única cosa que pide a cambio es que le conceda como esposa a la mujer que Sancho elija.

En ese momento, llega Clarindo y le anuncia a Sancho la inminencia de su boda. Le da una nota de Estrella en la que le pide que se reúna con Busto con premura. Cuando se dispone a salir para buscarlo, Sancho lee el papel del rey y, con gran pesadumbre y sorpresa, descubre que el hombre al que ha de dar muerte es Busto Tabera. Sancho se debate entonces en un duelo moral entre cumplir con el honor y obedecer al rey o ser leal a su amigo Busto y conservar el amor de Estrella.

Acto seguido, llega Busto y, tras cruzar algunas palabras con Sancho, acaba herido de muerte, no sin antes dejarle encargado de su hermana Estrella. Los alcaldes de Sevilla descubren el cadáver de Busto, y Sancho pide, en actitud delirante, que le den muerte a él también. Finalmente, lo llevan preso a Triana sin confesar el porqué de este sorprendente crimen.

La acción se desplaza de nuevo al interior de la casa de Estrella, donde recibirá la noticia de la muerte de su hermano. Los alcaldes llevan el cuerpo de Busto Tabera y le anuncian a Estrella que el asesino ha sido Sancho Ortiz, quien está preso y a punto de recibir justicia.

Jornada 3

Los alcaldes informan al monarca sobre lo que ha sucedido y de cómo Sancho se niega a decir la razón por la que ha cometido el crimen ni quién se lo mandó. El rey queda sorprendido ante tal comportamiento y les pide a los alcaldes que vuelvan a insistirle para que confiese.

Llega entonces Estrella, vestida de luto, para pedir justicia. Su deseo es que el soberano le entregue al homicida para que ella pueda juzgarlo. El rey, que culpa a Estrella y a su belleza de la muerte de Busto, le entrega su anillo para que pueda entrar en la prisión de Triana y liberar a Sancho.

Mientras tanto, los alcaldes vuelven a interrogar a Sancho, pero este no cede en su empeño de guardar el secreto de lo sucedido. Cuando llega Estrella, le entregan al preso, y ella le concede la libertad, pero Sancho se niega a aceptarla, ya que prefiere la muerte por el acto de deshonor que ha cometido.

El rey, cada vez más arrepentido de lo que ha hecho, intenta convencer a los alcaldes para que castiguen al culpado con el destierro en vez de con la muerte, pero estos, conscientes de su deber y obligaciones, no acceden a su petición.

Finalmente, el rey confiesa su culpa ante la presencia de Sancho, Estrella y los

alcaldes. Y así es como Sancho acepta su liberación, no sin antes exigirle al monarca que cumpla su palabra y le entregue a Estrella. Es entonces cuando Estrella y Sancho reconocen que los hechos sucedidos no les permitirían la convivencia y, por eso, y para sorpresa del rey, prefieren tomar cada uno su camino.

1.8 Criterios de edición

Para la edición de *La Estrella de Sevilla* he seguido las normas de transcripción empleadas por el grupo de investigación ARTELOPE, dirigido por Joan Oleza desde la Universitat de València, para textos antiguos.

Se han modernizado las grafías según la norma ortográfica actual, siempre que ello no haya implicado modificaciones fonéticas (*s, ss > s; x, j > j o g; ç, z > c o z; u, v > b o v; i o y* con valor vocálico *> i; v* vocal *> u; ph > f; th > t; qu > cu; chi > qui;*), aunque mantenemos las vacilaciones vocálicas propias de la época («recebir», «escrebir», «veniste») y las oscilaciones en los grupos consonánticos cultos: «efeto/efecto», «oscuro/obscuro», «dina/digna». Además, se han mantenido los casos de uso de la grafía <s> por <x>: «estraño», «estremo» y las asimilaciones verbales de infinitivo más pronombre enclítico de tercera persona («sello», «pedillo», «resistillo», etc.). Asimismo, se ha mantenido el orden de los pronombres enclíticos característico de la época: «decíroslo».







Se ha modernizado la puntuación, la acentuación y el uso de mayúsculas según la *Ortografía de la lengua española de la Real Academia Española* (2010). Se ha conservado la grafía original de los demostrativos «aqueste», «aquesta». Se han desarrollado las abreviaturas y deshecho contracciones como «deste», «dellas», etc. Se ha conservado la separación de palabras en aquellas que antiguamente podían equivaler a sintagmas: «A Dios» (v. 962).

Las letras o palabras añadidas al texto van entre corchetes y se han marcado los apartes con paréntesis. Se han añadido acotaciones, en este caso también entre corchetes, únicamente cuando ha sido necesario facilitar la comprensión del texto. Estas, en su mayoría, ya habían sido añadidas en ediciones modernas anteriores de la obra.

En la edición digital he utilizado seis tipos de notas. Por un lado, las notas que dan cuenta de las diferencias textuales, en las que se especifican tanto las diferentes lecturas de la suelta y de la desglosada, cuando existen divergencias entre sí, como las lecturas más relevantes de las ediciones modernas cotejadas; por otro, las notas

críticas, de índole filológica, en las que se recogen y se explican las variantes y lecturas de todos los testimonios cotejados. En tercer lugar, están las notas explicativas en las que se aclaran pasajes más oscuros, referencias filosóficas, literarias, astronómicas, etc.; y, en cuarto lugar, las notas de vocabulario, en las que se definen los términos que pueden resultar más complejos a la hora de entender el texto. Por otra parte, dada la naturaleza multimedia de la edición, he incluido notas que contienen imágenes y vídeos relacionados con la obra.

Estos son los símbolos que identifican cada tipo de nota:

-  Diferencias textuales
-  Nota textual
-  Nota de vocabulario
-  Nota explicativa
-  Nota vinculada a una imagen
-  Nota vinculada a un vídeo

CAPÍTULO 2

REESCRITURA, INTERTEXTUALIDAD Y TRADUCCIÓN



2.1 Interpolaciones, intertextualidad y trazas en *La Estrella de Sevilla*

Como hemos visto, existe una gran diferencia en el número de versos entre la edición suelta y la desglosada. La primera tiene 2505 versos y la segunda 3029; es decir, hay una diferencia entre ambas de 526 versos, que solo están en la desglosada. Asimismo, existen cinco versos en la edición suelta que no están en la desglosada. ¿Fueron los versos suprimidos en la suelta, como creía Foulché-Delbosc (1920: 514)? En este caso la suelta sería posterior a la desglosada. ¿O bien los versos de la desglosada son interpolaciones de un autor como Claramonte? Si así fuera, ¿se reescribió Claramonte a sí mismo? ¿Reescribió la obra de otro autor? Son cuestiones difíciles, como vamos viendo, de dilucidar. Veamos si podemos avanzar más a partir de alguna evidencia que nos indique si las interpolaciones muestran que Claramonte tuvo algo que ver centrándonos en los pasajes en que aparece Clarindo, que son los que han suscitado mayor controversia.

Tanto J. E. Hartzenbusch como Menéndez Pelayo y Cotarelo, defensores de la atribución de la *La Estrella de Sevilla* a Lope de Vega, consideraron que la obra —la edición suelta, que, al parecer, era la única que conocían— contenía interpolaciones de un autor de menor calidad poética que Lope.

Hartzenbusch fue el primero en señalar, en 1853, que el texto de *La Estrella de Sevilla* no era el original de Lope y que había sufrido «supresiones o añadiduras»:

La Estrella de Sevilla, esa tragedia célebre, donde se admiran situaciones tan bellas y tan felices rasgos, carece de sentido en varios pasajes, mutilados oprobiosamente; supresiones o añadiduras mal hechas embrollan su desenlace de tal manera, que apenas se entiende la intención del autor (1853: VIII).

En 1899, Menéndez Pelayo (1923: 174) reeditó la obra a partir del texto de Hartzenbusch, manifestando que esta contenía interpolaciones de mano de Claramonte.

La edición, con efecto, es pésima aun entre las de su clase; pero no solo debe de estar horriblemente mutilada, sobre todo en el tercer acto, sino que contiene evidentes interpolaciones de mano ajena y torpe, que ni siquiera ha intentado disimularse. Para mí, es claro como la luz del día que *La Estrella de Sevilla* que leemos hoy está refundida por Andrés de Claramonte, quien cometió en ella iguales o mayores profanaciones que en la de *El rey don Pedro en Madrid*.

Foulché-Delbosc (1920: 520), sin embargo, refiriéndose ya a la edición desglosada, rechazó las opiniones de Hartzenbusch y Menéndez Pelayo respecto a las interpolaciones, considerando no solo que el texto está exento de ellas, sino que tiene el estilo de un único autor: «Je suis convaincu: 1^o que le texte de *La Estrella de Sevilla* tel que nous le connaissons maintenant est exempt d'interpolations et de retouches; 2^o que ce texte est un texte original et non une refonte».

Según Menéndez Pelayo, son las escenas en las que aparece Clarindo las que constituyen esencialmente las interpolaciones, dado que Clarindo era el pseudónimo que Claramonte había utilizado en alguna ocasión: en un poema del *Fragmento a la Purísima Concepción* (1617) titulado «Clarindo a su pluma», y en los versos finales de la obra de Claramonte *La infelice Dorotea* (Leavitt, 1931: 29).

Todas las escenas en que interviene el gracioso Clarindo (nombre poético de Claramonte), por ejemplo, la del delirio de Sancho Ortiz, tan insulsa, tan fría, tan desatinadamente escrita, tienen que ser de aquel adocenado plagiaro, que aun para ellas necesitó ayuda de vecino; por ejemplo, la de Tirso de Molina en su comedia *Cómo han de ser los amigos* (escena trasplantada luego por otro refundidor, Ramírez de Arellano, a *Lo cierto por lo dudoso*, del mismo Lope) (Menéndez Pelayo, 1923: 174).

Foulché-Delbosc (1920: 520), por su parte, conocedor de que Claramonte hacía uso del pseudónimo Clarindo en algunas ocasiones, no pensaba que esto fuese un motivo para pensar que las escenas protagonizadas por este gracioso tuviesen que haber sido escritas por Claramonte. De hecho, señalaba que Clarindo es un nombre común en el teatro, como lo pueden ser Clarín, Clarino o Clarineo (1920: 528), y, por tanto, no veía en ello ninguna prueba de la intervención de Claramonte. Consideraba, además, que las escenas que protagoniza Clarindo son indispensables para la acción, por lo que no podían ser interpoladas. Es más, Foulché-Delbosc (1920: 521) consideraba las escenas en las que aparece Clarindo incluso mejor escritas que otras partes de la obra. Cotarelo (1930: 22), por su parte, en la línea de Menéndez Pelayo, consideraba que la presencia de un gracioso no es indispensable en la obra y que escenas como la de la entrega de la carta de Estrella a Sancho, que podría considerarse más esencial para la trama, podría haber sido protagonizada por la doncella, personaje habitual para realizar estas acciones.

Cotarelo (1930: 21) insiste en que tanto Hartzenbusch como Menéndez Pelayo solo tuvieron acceso a la suelta de la obra, por lo que, si hubiesen podido examinar la edición desglosada, la cual para Cotarelo contiene un mayor número de interpo-

laciones, «se hubieran afirmado más aún en su parecer». Cotarelo (1930: 23) observó que Claramonte se habría hecho con una copia de la comedia de Lope mientras estaba en Sevilla y la habría reelaborado, razón por la cual esta contiene «tantos elogios de ella, aun impertinentes y duplicados». De hecho, estos elogios a la ciudad de Sevilla, junto a las intervenciones de Clarindo, son los aspectos sobre los que la crítica más ha incidido a la hora de analizar las posibles interpolaciones. Es el caso de Leavitt (1931: 49), quien en su detallado estudio «*The Estrella de Sevilla and Claramonte*» llega a concluir que, en efecto, las escenas de Clarindo, incluso algunas de las alabanzas a la ciudad de Sevilla, tienen la huella de Claramonte, aunque considera que, en realidad, Claramonte está presente en la mayor parte de la comedia. Entendemos, por tanto, que para Leavitt no habría interpolaciones, sino que el estilo de Claramonte se deja ver a través de toda la obra.

Según Smyth (1974: 11), tanto las opiniones de Hartzbusch, Menéndez Pelayo y Cotarelo como la de Foulché-Delbosc estaban basadas en argumentos subjetivos, por lo que resulta necesario contar con algún tipo de evidencia objetiva que ayude a dilucidar la posible presencia de interpolaciones en la desglosada de *La Estrella de Sevilla*. Para ello, lleva a cabo un análisis del acento antiestrófico¹ de cada escena de la edición desglosada, del que obtiene los siguientes datos:

- De los 2181 versos de las escenas en las que no participa Clarindo, solo 33 (el 1.5 %) de ellos cuentan con acento antiestrófico.
- De los 848 versos de las escenas en las que participa Clarindo, 27 (el 3.1 %) contienen acento antiestrófico.

Es más, en la escena del delirio de Sancho Ortiz (vv. 2362-2537), que Menéndez Pelayo consideraba «tan insulsa, tan fría, tan desatinadamente escrita», hay 11 versos (el 6.5 %) con acento antiestrófico. Lo cual lleva a Smyth a afirmar: «Clearly, the passages which Menéndez Pelayo attributed for other reasons to an inferior dramatist are also, in at least one important respect, less skillfully versified than those he deemed worthy of Lope».

Así, pues, aunque considera que esta prueba puede no ser conclusiva para afirmar que *La Estrella de Sevilla* contiene interpolaciones, sí que considera que se trata de un argumento de peso para confirmar la hipótesis de que sí existen interpolaciones.

Más recientemente, Oleza (2001: 52) ha observado que los 526 versos que dife-

¹ El acento antiestrófico es aquel que se encuentra en la sílaba anterior al último acento rítmico. Según señala Rafael de Balbín (1962: 129): «La aspereza y cacofonía de esta construcción acentual es particularmente violenta, porque el acento en sexta hiere la euritmia del propio axis estrófico al obscurecer la perceptibilidad de un acento estrófico».

rencian a la desglosada de la suelta afectan a todo el texto. Por tanto, «si hubo una reelaboración esta fue extensiva, abarcadora de toda la obra y de todos los personajes». Así, en su profundo análisis de las diferencias entre los dos textos, Oleza establece dos grupos: el de los versos de la desglosada «cuya interpolación o poda no afectan al significado o al esquema métrico de la escena» en la suelta y el de los que sí interfieren. Y aporta los siguientes datos:

En el Acto I todos los versos exclusivos de D pueden quitarse o ponerse sin alterar el esquema métrico estrófico ni el significado de S. En el Acto II 123 versos pueden conmutarse, pero 80 han dejado cicatrices y suturas, además hay 3 versos de S que no están en D. En el Acto III 114 versos modifican la estructura de S y 77 no. La conclusión parece obvia: la intervención que separa S de D es gradual y se hace más profunda de acto en acto, hasta culminar en el III (Oleza, 2001: 52-53).

La hipótesis final de Oleza es que la suelta es independiente de la desglosada y «representa un estado más próximo al arquetipo y, por supuesto, al original». De este modo, entre el arquetipo y la desglosada es donde se produce esa reelaboración, especialmente en las escenas en las que aparece Clarindo:

Entre el arquetipo y D se sitúa una intervención de gran alcance, que de hecho refunde el texto. Se trata de una reelaboración que suprime poco o nada, prefiere añadir, cambiar el orden o sustituir lecturas, aportando numerosas variantes estilísticas que afectan al léxico, a la morfología, a la sintaxis, al orden interno de la frase, al uso de rimas y estrofas. Una reelaboración que tiene un carácter marcadamente amplificatorio, a menudo ornamental y barroquizante, casi siempre pormenorizador, que aun cuando aporta versos de efecto, algunos en verdad hermosos, tiende a diluir el dramatismo de la acción. Una reelaboración que cuando interpola pasajes o estrofas procede a menudo a modificar el entorno de la interpolación, para facilitar los enlaces. Una reelaboración, por último, que dedica una atención muy especial al personaje de Clarindo y a tres escenas en las que interviene y que amplifica hasta doblar su duración (2001: 60-61).

Como hemos visto anteriormente, los resultados del análisis de estilometría que hemos realizado sobre los textos de la suelta, la desglosada y de los versos exclusivos de la desglosada apuntan a Claramonte como autor de los dos textos. Quizás, como supone Rodríguez López-Vázquez, el poeta murciano reelaboró su propio texto por circunstancias de representación que desconocemos con certeza y

realizó sobre él diferentes intervenciones² que, al parecer, han ido alterando el texto en función de las necesidades del momento.

Más allá de la cuestión de las posibles intervenciones en el texto, es interesante profundizar en el tema de la interconexión de temas y motivos en el teatro de la época. Oleza (2001: 63) se ha referido a las obras de nuestro teatro clásico como «formaciones geológicas, en las que se superponen diversos estratos». En este sentido, *La Estrella de Sevilla* se configura como un mosaico textual formado de múltiples capas por las que se suceden temas y motivos presentes en diferentes obras, tanto de Lope como de otros autores coetáneos al Fénix. Estas conexiones que se establecen entre las obras, a modo de diálogo, nos llevan al concepto de intertextualidad. La primera en utilizar este término fue la filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva en 1967, en su obra *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*: «[T]odo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (1997: 3)».

Así pues, el concepto de intertextualidad nos lleva a concebir el texto no de forma individual, sino como parte de un conjunto de textos, tal y como lo definió Barthes:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las «fuentes», las «influencias» de una obra, es satisfacer el mito de la filiación: las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado (1994: 78).

Sin embargo, a pesar de que las citas sean anónimas y de que ya las hayamos leído con anterioridad, preferimos, como apunta Oleza (2001: 63), no dejarnos llevar por preceptos posestructuralistas y desaprovechar la oportunidad de desentrañar la

² Recientemente, Sònia Boadas, investigadora principal del proyecto Theateor de la Università de Bologna, ha llevado a cabo un estudio basado en la aplicación de tecnologías de fotografía hiperespectral y espectroscopía de rayos X a diversos manuscritos de Lope de Vega. Los resultados, que se publicarán a finales de 2020, demuestran que, gracias a esta tecnología, es posible «identificar las aportaciones de las múltiples manos por las que pasaban sus obras». Por ejemplo, en el manuscrito de *La niñez del padre Rojas* se ha podido determinar que ni Lope ni el autor de comedias tacharon los 25 versos que aparecen garabateados, sino que fue el censor Pedro de Vargas Machuca. Y esto se sabe «porque la tinta con la que firmó la licencia de representación de la obra comparte con los tachones una inusualmente elevada concentración de zinc que no está presente en las otras contribuciones». Gracias a los datos que arrojan estos análisis de tinta se ha podido determinar, además, que el director de la compañía reescribió el final, «porque lo necesitaba para representarla». Se puede leer la noticia completa en: https://retina.elpais.com/retina/2020/11/13/tendencias/1605261545_150152.html [Última visita 3/12/2020]

red de conexiones que se crea alrededor de la producción lopesca. Según Hernández Valcárcel (1996: 181), el hecho de que la obra de Lope sea tan prolija fue posible gracias, en parte, al uso de la intertextualidad; esto es, a la creación de una red de repeticiones de temas y motivos dentro de una estructura polifónica a modo de constelación.

Los temas de las comedias de Lope se estructuran como una constelación en torno a unos modelos temáticos que sirven de base argumental a varias comedias diferentes, que constituyen una especie de constelación con relaciones de interdependencia temática pero con una fuerte personalidad individual. Cada uno de esos modelos es abordado por varias comedias, a veces hasta seis y ocho, pero siempre desde perspectivas diferentes; así, el conjunto de comedias resultante presenta un evidente pluriperspectivismo que recuerda estructuras musicales tan barrocas como el tema con variaciones o la polifonía (Hernández Valcárcel, 1993: 481).

De esta manera, Hernández Valcárcel (1996: 182) define el tema central de *La Estrella de Sevilla* con el término «el rey galante», dado que la trama se desencadena a partir de los deseos que siente el rey Sancho el Bravo por Estrella Tabera. A continuación establece una serie de motivos relacionados con las acciones que desempeñan los personajes:

1. El rey se enamora de la dama nada más verla.
2. El rey se enfrenta a dificultades:
 - a. Intenta sobornar al hermano.
 - b. Soborna a la esclava.
3. La dama se resiste.
4. El rey accede a su alcoba.
5. Encuentro nocturno entre el rey y el hermano de la dama, quien se enfrenta al rey.
6. El pretendiente ha de matar al hermano de la dama.
7. En prisión, el pretendiente se vuelve loco de amor.
8. Desenlace.

Y señala que estos motivos se repiten de forma muy similar en otras dos comedias de Lope³; una de autoría fiable (*La niña de plata*) y otra de autoría dudosa (*La*

³ A continuación incluyo el listado de comedias que comparten el tema del rey galante, según Hernández Valcárcel (1996: 183). He añadido la fiabilidad de la atribución de cada obra según la base de datos Artelope: *El postrer godo de España* (fiable), *El primer Benavides* (fiable), *El príncipe despeñado* (fiable), *La corona merecida* (fiable), *La reina doña María* (dudosa), *La ventura en la desgracia* (dudosa), *La niña de plata* (fiable), *La paloma de Toledo* (dudosa), *El príncipe perfecto I* (fiable), *El príncipe perfecto II*

paloma de Toledo), cuyas similitudes se extienden incluso a los títulos que hacen referencia a los apodos que reciben las damas en reconocimiento a su belleza y atractivo. Asimismo, según Hernández Valverde (1996: 183), el motivo del rey galante lo encontramos como tema central en un total de dieciséis comedias de Lope. Sin embargo, no todas las obras coinciden en su totalidad; de hecho, Lope de Vega introduce cambios constantemente en las tramas para crear diferentes desenlaces. Es el caso del final de *La Estrella de Sevilla*, el cual resulta sorprendente para el espectador, puesto que, a diferencia de lo que suele ocurrir en la mayoría de sus obras, cuando el rey aprueba el enlace entre Estrella y Sancho, ella se niega a casarse con el asesino de su hermano. Este final poco habitual es similar al de otras obras de Lope de autoría fiable: *El príncipe perfecto I* y *Querer la propia desdicha*.

La obra dramática de Lope abunda en casos contradictorios de obras que con un mismo conflicto elaboran respuestas diferentes. Si *El perro del hortelano* contesta a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, no menos contesta *El lacayo fingido* a *La Estrella de Sevilla*, o *La Estrella de Sevilla* a *La niña de plata*, o *El cuerdo en su casa* a *Los comedadores de Córdoba* (Oleza 1997: xxv).

Si Hernández Valcárcel clasifica estas obras a partir del motivo del rey galante, Oleza (2001, 2009) utiliza el concepto de «lujuria del déspota» para definir un archigénero que engloba a un amplio número de obras que configuran una urdimbre de motivos comunes que se reescriben una y otra vez. En su artículo «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», Oleza retoma el concepto de traza que hemos visto en el apartado sobre la atribución de la obra, y que ya había definido en otros trabajos, y vuelve sobre él después de haber indagado en los quinientos argumentos contenidos en la base de datos Artelope. En esta ocasión, analiza las funciones narrativas, de carácter abstracto, que definen la traza, y realiza un minucioso análisis de las características principales y de las obras⁴ en las que se halla la traza de la «lujuria del déspota». Esta se compone de diez motivos (Oleza, 2009: 342) que aparecen no de forma secuencial, sino a modo de red en la que se va alternando el orden de aparición en cada obra (*ibid*, 343).

(fiable), *Lo cierto por lo dudoso* (fiable), *La primera información* (fiable), *La lealtad en el agravio* (dudosa), *La carbonera* (fiable), *El piadoso aragonés* (fiable) y *El guante de doña Blanca* (fiable).

⁴ Oleza analiza la traza de la «lujuria del déspota» en el siguiente corpus de obras pertenecientes a diversos géneros: *El lacayo fingido* (fiable), *La ventura en la desgracia* (dudosa), *La Estrella de Sevilla* (no es de Lope), *La batalla del honor* (fiable), *Servir con mala estrella* (fiable), *El marqués de Mantua* (fiable), *La locura por la honra* (fiable), *La fuerza lastimosa* (fiable), *El perseguido* (fiable), *La niña de plata* (fiable), *La condesa Matilde* (fiable) y *El amor desatinado* (fiable).

Veamos cuáles son estos motivos y qué características comparte *La Estrella de Sevilla* con las otras obras de Lope que conforman el corpus seleccionado por Oleza (2009: 327-342):

1. «El/la déspota concibe un deseo ilegítimo por una dama (o un galán)».

En el caso de *La Estrella*, el déspota es el rey (como sucede en *El lacayo fingido*, *La ventura en la desgracia*, *La batalla del honor*, *La condesa Matilde*, *Servir con mala estrella* y *El amor desatinado*), quien se enamora de una dama a quien conoce al visitar una ciudad que lo recibe con honores. En este último aspecto coincide con *La niña de plata*.

2. «El déspota solicita colaboraciones para satisfacer su deseo».

En *La Estrella*, para que el rey pueda acceder a la habitación de Estrella es necesaria la colaboración de la esclava (como en *La batalla del honor*). Por otra parte, el rey pide ayuda a Sancho Ortiz, sin saber que es el prometido de Estrella, lo cual pone a este último en una compleja disyuntiva, la de obedecer al rey o defender el amor de su amada. Sancho Ortiz, como sucede también en *El lacayo fingido*, opta por acatar la petición real. Asimismo, en la mayoría de las obras el tirano cuenta con la colaboración de un consejero (don Arias, en *La Estrella*, o Galalón, en *El marqués de Mantua*). Tanto en *La Estrella* como en *La niña de plata*, el déspota solicita ayuda de su antagonista; en concreto, del pariente responsable del honor de la dama.

3. «El déspota recurre a la agresión contra sus oponentes».

En el caso de *La Estrella*, esta agresión acaba con la muerte de Busto Tabera, hermano de Estrella, a manos de Sancho Ortiz. En *El marqués de Mantua*, Galalón mata a Valdovinos. En *La ventura en la desgracia* se da un intento fracasado y en *La condesa Matilde* se llega a la muerte de forma indirecta (en el campo de batalla).

4. «El oponente del déspota, advertido del peligro que le acecha, se pone en guardia».

En *La Estrella*, al igual que en *Servir con mala estrella*, el oponente es el hermano. Busto se pone en guardia cuando, de forma injustificada, el rey lo recibe con honores. Este hecho le hará reaccionar y sospechar de las intenciones del rey.

5. «El déspota intenta dar satisfacción a su lujuria».

En *La Estrella de Sevilla*, *La niña de plata* y *La batalla del honor*, el déspota intenta acceder a la alcoba de la dama.

6. «La dama o el caballero codiciados reaccionan al deseo del déspota».

En la mayoría de las obras, la dama se resiste a los deseos del déspota en defensa de su honra.

7. «La dama o el caballero codiciados reciben la ayuda de otros personajes».

Estrella recibe la ayuda de su hermano, quien se encarga de velar por su honra.

8. «El acoso del déspota provoca sospechas y celos entre los amantes».

Cuando Busto Tabera habla con Sancho Ortiz sobre sus conversaciones con el rey respecto a Estrella, Sancho Ortiz se disgusta, puesto que se da cuenta de que Busto no le ha dicho al rey que Estrella ya está prometida cuando este le ha ofrecido buscar un marido para su hermana.

9. «Los oponentes agraviados reaccionan a su deshonor».

En algunas de las obras se da lo que Oleza ha denominado «reconocimiento disimulado», que tiene lugar cuando el déspota reconoce su identidad, pero el deshonrado finge no creerlo con el argumento de que un rey nunca actuaría de tal manera. Se dan variantes de estas reacciones en *Servir con mala estrella*, *La batalla del honor*, *El lacayo fingido* o *La locura por la honra*.

10. «El soberano resuelve el conflicto provocado por la lujuria del déspota».

Cuando el soberano es culpable, lo más frecuente es su arrepentimiento y la compensación a los agraviados: es el caso de *El lacayo fingido*, *La batalla del honor* o *La ventura en la desgracia*, en las que no se llega a consumir la agresión. Sin embargo, tanto en *La Estrella de Sevilla* (la muerte de Busto Tavera) como en *El postrer godo de España* (violación de la dama), el daño causado es irreparable. En ambas se hace patente la culpabilidad del rey. En *La Estrella*, el rey propone que Sancho y Estrella contraigan matrimonio, pero esto no es posible, dado que Estrella no podría soportar estar casada con el asesino de su hermano.

Oleza (2005: 8) establece un paralelismo, no observado por la crítica, entre *La Estrella de Sevilla* y *El lacayo fingido*. En efecto, esta comedia, escrita alrededor de 1600, contiene, como acabamos de ver, la mayoría de los motivos propios de la traza de «la lujuria del déspota»:

[En *El lacayo fingido*] es el rey de Francia, y no el rey de Castilla y León, Sancho el Bravo, como en *La Estrella de Sevilla*, el que anda locamente enamorado de Rosarda, una dama de su corte que está comprometida a casarse con el duque Rosimundo, como Estrella estaba comprometida con D. Sancho Ortiz de las Roelas. Si Estrella tenía un hermano, D. Busto Tabera, Rosarda tiene un tío, el Marqués, y ya se sabe que en la comedia barroca un tío vale tanto como un hermano, o casi, en cuanto a guardar el honor familiar se refiere. Si el rey, en *La Estrella de Sevilla*, viene a frustrar los planes matrimoniales de Estrella y Sancho Ortiz, el rey, en *El lacayo fingido*, espera al día antes de la boda de Rosarda para provocar un incendio en su casa y aprovechar la confusión subsiguiente para hacer raptar a la joven. Y si en *La Estrella de Sevilla* el rey utiliza a Sancho Ortiz, el amante de la joven protagonista, para matar al hermano de esta, Busto Tabera, su futuro cuñado, impidiendo así, de paso, la boda del ejecutor con su amada, en *El lacayo fingido* el rey utiliza a

Leonardo, el verdadero amante de Rosarda, de quien es correspondido, para raparla, interponiéndose de igual manera en sus amores y utilizando como cómplice y como instrumento de su acción criminal al amante de la dama.

El final trágico de *La Estrella* contrasta con el del *El lacayo fingido*, en el que es Leonora, la dama-donaire, la que consigue, gracias a su ingenio y burla, acabar con la tiranía del rey. Esto produce que ambas obras sean «la tesis y la antítesis» de un conflicto que, como hemos visto, y ha demostrado detalladamente Oleza, abunda en posibilidades.

En los análisis de estilometría que hemos llevado a cabo en el apartado de la atribución de la obra, veíamos que *La Estrella de Sevilla* aparecía estrechamente ligada a la comedia de Claramonte *Deste agua no beberé*. Y es que, en efecto, ambas tienen grandes similitudes, y no solo en el léxico (o palabras más frecuentes), sino también en los motivos característicos de la traza, que, como vamos a ver, coinciden con los de «la lujuria del déspota»:

El rey don Pedro I, de camino a Sevilla, conoce a Mencía de Acuña, esposa del comendador Gutierre Alfonso y se enamora locamente (motivo 1). En ausencia de su marido, decide acceder a su habitación para gozarla (motivo 5), y, para ello, recibe la ayuda de una sirvienta (motivo 2), pero Mencía da voces para que el rey sea descubierto (motivo 6). Cuando Gutierre, el marido de Mencía, vuelve, el rey le entrega un papel en el que le ordena que debe matar a su esposa (motivo 3). Don Gutierre le pide a Gil de Colomba que mate a Mencía, aunque este desobedece y la deja en libertad (motivo 7). Finalmente, todo vuelve a su sitio y el monarca se arrepiente (motivo 10).

Como vemos, ambas obras coinciden en un gran número de motivos y tienen argumentos de gran similitud. La mayor diferencia la encontramos en la resolución final, ya que *La Estrella* termina de forma trágica con la muerte de Busto porque Sancho Ortiz cumple ciegamente con el mandato real, mientras que en *Deste agua no beberé*, Gutierre delega la orden de matar a su esposa en Gil de Colomba y este opta por desobedecer al rey. «La solución de *La Estrella de Sevilla* procede de un concepto clásico esquiliano; la de *Deste agua* recuerda a Eurípides», señala Rodríguez López-Vázquez en su artículo «*La Estrella de Sevilla* y *Deste agua no beberé*: ¿un mismo autor?». Según López-Vázquez (1984: 95), el autor de *Deste agua* dispone de tantos recursos dramáticos como el de *La Estrella*, por lo que, si Claramonte fuese el autor de las dos, quedaría por determinar las fechas de composición. Para este estudio de la obra de Claramonte, después de analizar la métrica de ambas obras,

es probable que la redacción de *La Estrella* no esté alejada de la de *Deste agua*, que sería anterior (1984: 97).

Menéndez Pelayo, por su parte, consideraba que *Deste agua no beberé* era una obra de baja calidad dramática y que parecía que había sido construida a partir de otras obras:

Su comedia es el más extraño centón que puede imaginarse: parece que Claromonte zurció retazos de las comedias más en boga, sin preocuparse de la unidad del conjunto. No solo hay reminiscencias de *El médico de su honra*, sino de *La fuerza lastimosa*, de *El burlador de Sevilla*, de *El rey don Pedro en Madrid*. La acción, extraordinariamente desordenada, llega hasta los campos de Montiel, y en ella se prodigan mucho las sombras y apariciones fantásticas. No interviene en esta comedia D. Enrique, y el enamorado de D.^a Mencía es el propio rey D. Pedro, que en los dos primeros actos se muestra como un tirano brutal y sanguinario, no templándose su fiera condición hasta el grotesco desenlace, en el que el arrepentido Monarca corona de laurel a D. Gutierre y de flores a su esposa (Menéndez Pelayo, 1923: 300).

En efecto, tal y como Menéndez Pelayo señala que sucede con *Deste agua no beberé*, en *La Estrella de Sevilla* también encontramos esas «reminiscencias» o elementos intertextuales. Por ejemplo, en *La fuerza lastimosa* el rey le da un papel a Enrique en el que le pide que mate a su esposa, algo que nos recuerda directamente al incidente entre don Pedro y Gutierre en *Deste agua no beberé* y que es muy similar al momento en el que el rey le da a Sancho un papel con el nombre de Busto para que lo mate. Según Leavitt (1931: 12), existen, además, similitudes textuales que remarcan esta relación intertextual:

FABIO

Vos sois un gran caballero
(*La fuerza lastimosa*, v. 718)

REY

Vos ois un grande caballero.
(*La Estrella de Sevilla*, v. 293)

ENRIQUE

¡Buenos mis negocios van!
¿Quién tendrá en esto paciencia?
(*La fuerza lastimosa*, vv. 2495-2496)

SANCHO

En ocasión tan triste,
¿quién paciencia tendrá, quién
sufrimiento?
(*La Estrella de Sevilla* vv. 663-664)

Sin duda alguna, la escena del delirio en el infierno entre Sancho y Clarindo, que se da a mitad del tercer acto, es la que más se ha estudiado por su relación con

otras obras. Foulché-Delbosc observó en su edición la correspondencia entre esta escena y una similar de *Cómo han de ser los amigos* de Tirso de Molina:

La scène de l'enfer n'est pas une imitation. Ses analogies avec une scène de *Cómo han de ser los amigos* ne sauraient être mises en doute, mais quelle est celle qui a servi de modèle à l'autre? C'est, croyons-nous, Tirso qui s'est inspiré de *La Estrella*. (Foulché-Delbosc, 1920: 523)

Según Foulché-Delbosc, la escena del delirio de Tirso era la imitación dada su inferior calidad. Para Leavitt (1931: 16), en cambio, la de Tirso encaja mejor en el conjunto general de la obra, y, por tanto, la escena de *La Estrella* sería la imitación.

Así pues, acabamos de ver cómo se pueden establecer múltiples conexiones entre *La Estrella de Sevilla* y otras obras de la época. Temas, motivos y elementos comunes se repiten en obras diferentes con enormes semejanzas. También hemos visto cómo, a lo largo de los años, han surgido diferentes opiniones respecto a si los textos de *La Estrella de Sevilla*, la edición suelta y la desglosada, son obra de un solo autor y si, en realidad, entre ambas ha habido un proceso de reelaboración. A pesar de las diferentes opiniones expresadas por la crítica es difícil saberlo con certeza. Los resultados estilométricos nos han mostrado que la mano de Claramonte está detrás de los dos textos por lo que si se realizó una intervención en la desglosada, Claramonte sería el responsable de esa reelaboración. Sea o no una refundición, lo cierto es que, como veremos, las refundiciones han marcado considerablemente la supervivencia de *La Estrella de Sevilla* y, por tanto, merecen un estudio en profundidad.

2.2 Las refundiciones de los clásicos del Siglo de Oro en el siglo XIX

Llegados a este punto, ya podemos afirmar que *La Estrella de Sevilla* no es una pieza cerrada herméticamente y escrita en un momento concreto por un autor determinado, sino que es un artefacto vivo, compuesto por múltiples capas que se van modificando y alterando con el paso del tiempo. De hecho, como señala Sullivan —citado por Ganelin (1991: 247)—, «since the life of a work of art begins only when it leaves its creator's hands, adaptations and translations form part of the widening river of its progress through history». Y esta es precisamente la historia de *La Estrella de Sevilla*: un conjunto de múltiples traducciones y adaptaciones que configuran el caudal de ese río que menciona Sullivan que recorre la historia desde el Siglo de Oro hasta nuestro días. A lo largo de las siguientes páginas presentaremos, pues, las adaptaciones y traducciones más importantes que se han hecho de la comedia.

Como acabamos de ver, hay una línea de interpretación que ya consideraba que la desglosada podría ser refundición de la suelta. Pero en los siglos XVIII y XIX encontramos propuestas reales de refundición que permitieron la revitalización del texto aurisecular. Estas refundiciones dotan a *La Estrella* de una nueva capa cargada de nuevos significados que merece la pena descubrir. De hecho, como señala De Armas (1996: 21), durante dos siglos *La Estrella de Sevilla* no recibió ningún tipo de atención y fue el prerromántico Cándido María Trigueros quien desenterró una de las ediciones sueltas y realizó una refundición siguiendo los preceptos del neoclasicismo, a la que dio por título *Sancho Ortiz de la Roelas*. Alrededor de medio siglo después, Hartzenbusch, editor de *La Estrella de Sevilla*, partiendo de la refundición de Trigueros, y no del original, realizó otra refundición a la que dio el mismo título, ya con características más próximas a la estética romántica. Estas refundiciones hicieron posible que *La Estrella de Sevilla* volviera a ocupar un lugar preeminente en el teatro español, y, muy probablemente, esta revitalización fue decisiva para su revalorización.

Ya en el Siglo de Oro, rehacer, reescribir y adaptar una comedia, de uno mismo o de otro autor, resultaba ser una práctica habitual que tanto Lope como Calderón, Montalbán o Moreto, entre otros, llevaron a la práctica (Vega, 1998; Barrientos, 1995). Sin embargo, según Barrientos, que parte de los estudios que Paul Merimée realizó sobre las etapas de la historia de la refundición, lo que hacían los comediógrafos de los siglos XVI y XVII no eran propiamente refundiciones, ya que «se mantenían dentro de una misma cosmovisión Antiguo Régimen» (1995: 27). Por tanto, para datar las refundiciones como adaptación y puesta al día de obras antiguas, habría que remontarse a las últimas décadas del siglo XVIII y la totalidad del XIX. De hecho, es a partir de la edición de 1884 cuando el *Diccionario de la lengua castellana*, de la Real Academia Española, recoge una definición del término refundición con el significado actual: «Dar nueva forma y disposición a una obra de ingenio como comedia, discurso, etc., con el fin de mejorarla». Charles Ganelin, en *Rewriting Theatre*, un estudio completo sobre la refundición de obras del Siglo de Oro en los siglos XVIII y XIX, define el término del modo siguiente:

a refundición is an adaptation of a dramatic text that may manifest many kinds of changes to recast the play in a new form that reflects the aesthetics of the recaster's era, or to redirect the thrust of a play in order to expand upon specific issues developed in the original (1994: 5).

Y detalla cuál sería el objetivo de la reescritura de estas obras:

The goal of the rewriting process is often to improve the source play according to precepts contemporary with the recaster as well as to create a work of art that will communicate to the public a writer's artistic and conceivably political preoccupations often inherent in both the original and recast text (idem).

Sin embargo, incluso en los siglos XVIII y XIX se dieron diferentes formas de entender las refundiciones, dado que los objetivos que podía tener un escritor neoclásico o uno romántico eran diferentes. Así lo detalla Álvarez Barrientos:

Los escritores clasicistas que buscaron adaptar el teatro del Siglo de Oro pretendían salvar la tradición del teatro español, regularizando sus formas, corrigiendo sus defectos y restaurando la moralidad pública que un escritor razonable y cercano a la naciente burguesía creía conveniente. Por su parte, los dramaturgos que manipulan las comedias áureas en la época romántica, buscan dotarse de unas piezas que les lleven a una nueva forma dramática, dada la ausencia de modelos teatrales. Por ello se ha valorado positivamente la labor de los refundidores en el paso del clasicismo al romanticismo (1995: 2-3).

Y es que, tal como apunta Ganelin (1991: 246), citando a Bate, los autores dieciochescos, al ser la generación literaria inmediatamente posterior a la del Barroco, sufrieron el trauma de venir después del gran logro creativo que se había alcanzado en el Siglo de Oro, y no llegaron a apreciar el valor del legado que habían recibido. En cambio, los refundidores del siglo XIX concebían el Siglo de Oro como un motivo de orgullo nacional y fueron los primeros en apreciar sus logros artísticos.

Un momento clave en la historia de la refundición lo marca el autor clasicista Tomás Sebastián y Latre, considerado el primer refundidor (Ganelin, 1991: 241), a quien Menéndez Pelayo (1940: 313) llamó «verdadero inventor del sistema de las refundiciones». En 1772, Latre publicó refundiciones de *El parecido en la corte*, de Moreto, y *Progne y Filomena*, de Rojas Zorrilla. En su *Ensayo sobre el teatro español* (1772), señaló los defectos que, según él, tenían las obras del Siglo de Oro y destacó la grandeza que podrían haber alcanzado si hubiesen contenido una mayor moderación y si los autores siglodoristas no se hubiesen dejado llevar por las opiniones del «vulgo ciego»:

Si nuestros poetas hubiesen arreglado su fantasía como era justo, ¡qué perfectos modelos tendríamos hoy para su imitación! Serían menos las piezas, pero mucho

más útiles, y conformes a la moderación de un Teatro Cristiano, y a la gravedad de la Nación [citado en Ganelin, 1991: 241 y en Allison Peers, 1940: 58].

Según Álvarez Barrientos (1995: 3), el dramaturgo ilustrado Cándido María Trigueros (1736-1798) es el verdadero fundador de las refundiciones, ya que a partir de su producción dramática proliferarían «los refundidores, las disputas sobre la conveniencia o no de refundir» y se llegaría incluso a «legislar el fenómeno». En efecto, los cambios que se realizaban sobre el texto —añadiendo o eliminando escenas, personajes, incidentes de la trama, etc.— provocaron la creación de dos bandos: uno que criticaba las refundiciones por considerarlas una traición al teatro clásico, y otro que las alababa por su capacidad para retomar los textos y darles una nueva vida. Así, en 1807, se publica el *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*, donde encontramos, además del porcentaje de las ganancias que recibía el refundidor (un 3 %), una definición del concepto de *refundición*. El término se utiliza para designar aquellas obras en las que «el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya» (24). Algunos de los refundidores de los siglos XVIII y XIX más renombrados fueron Dionisio Solís, Abelardo López de Ayala, J. E. Hartzbusch, Eduardo y Eusebio Asquerino, y Calixto Boldún y Conde.

No todos estuvieron de acuerdo en valorar el papel literario de los refundidores. Así, fueron abiertamente criticados por Alcalá Galiano en una serie de artículos publicados en la revista londinense *The Athenaeum* en 1834:

Una clase de escritores dramáticos que con propiedad no pueden llamarse autores originales ni traductores, una especie de intermediarios o revendedores, si se nos permite el término, comparten el dominio de la escena española. Son los refundidores de obras antiguas españolas. Su trabajo consiste en reducir los dramas antiguos al patrón del código de Aristóteles o de Boileau, torturándolos para acomodarlos a las unidades de tiempo y lugar, eliminando a todos los personajes que se consideran inútiles y expurgando todos aquellos pasajes en donde el gusto de una época pasada entra en flagrante oposición con la del tiempo presente. Conseguir todo esto exigía el empleo generoso de las tijeras; tras muchos cortes y tajos implacables, solían unir las diferentes piezas con algunos parches de la propia cosecha; la obra, una vez acabada, mostraba visibles señales de la tosca mano que había realizado la operación. El resultado de estos esfuerzos fueron las más absurdas composiciones, aunque algunas de ellas gozaron en su tiempo de gran aprobación por parte del público.

A pesar de que las comedias del Siglo de Oro no llamaban demasiado la atención de los directores teatrales de los siglos XVIII y XIX, según Ganelin (1991: 242), Calderón y Moreto se mantenían en escena. De hecho, este estudioso de las refundiciones apunta que en el siglo XIX era habitual que las temporadas teatrales abriesen con alguna de estas versiones de obras clásicas, cuyas críticas en los periódicos madrileños rara vez indicaban si la obra reseñada era original o una refundición. René Andioc (1998: 143) observa que en todo el siglo XIX fueron muy pocas las comedias de Lope que se representaron en su forma original. Casi todas eran refundiciones de los siglos XVII o XVIII, y tampoco fueron muy numerosas. De hecho, Ganelin (1991: 241) apunta la paradoja que supone que, siendo el estilo de Lope el más imitado de su época, fuesen sus obras menos reescritas que las de Tirso o Moreto.

2.2.1 De *La Estrella de Sevilla* a *Sancho Ortiz de las Roelas*

2.2.1.1 La propuesta de Cándido María Trigueros

Para realizar la refundición de *La Estrella de Sevilla*, Trigueros se valió de la edición suelta, y esto lo sabemos, según relatan Aguilar Piñal (1987: 236) y Andioc (1998: 146), porque en la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona existe un volumen que contiene las copias manuscritas⁵ de las refundiciones⁶ de comedias de Lope, incluida la comedia que nos ocupa, que Trigueros iba enviando a su amigo Juan Domingo de Girona, quien, años más tarde, decidió ordenarlas y encuadernarlas junto a un ejemplar de la edición suelta de *La Estrella* con la que había trabajado y una «advertencia» escrita por Trigueros. Este volumen, pues, tiene un enorme valor, puesto que, como apunta Aguilar Piñal (1987: 236), con solo consultarlo «se

⁵ Además de esta copia manuscrita de *Sancho Ortiz de las Roelas* que se conserva en el Institut del Teatre de Barcelona (signatura 59015), existe una copia manuscrita en la BNE (signatura MSS/22092). Andioc (1998: 149) ha apuntado que el manuscrito de la BNE lleva una nota que dice: «A.V.B. Borrador [...] p^a copiar en limpio» y que la «copia en limpio» debe ser la del Institut del Teatre de Barcelona «pues ambos textos son idénticos, éste, naturalmente, sin los añadidos y acotaciones marginales del autor, pero con algunas correcciones y tachaduras que no todas parecen rectificaciones debidas al cansancio del copiante, el cual, en este caso, fue también el mismo Trigueros».

⁶ Las obras que Trigueros refundió y fueron representadas e impresas son: *La Estrella de Sevilla* (titulada por Trigueros *Sancho Ortiz de las Roelas*), *La moza del cántaro*, *El anzueto de Fenisa* (titulada por Trigueros *La buscona*) y *Los melindres de Belisa* (titulada por Trigueros *La dama melindrosa*). También empezó a trabajar en la refundición de *El mejor alcalde, el rey*, pero no llegó a concluirla (Bolaños Donoso, 2000: 99). Quedó inédita la refundición de *La esclava de su galán* (véase al respecto el estudio de esta obra en Bolaños Donoso, 2000).

puede estudiar todo el proceso refundidor». En esa «advertencia», además, Trigueros explica cómo y por qué realiza la refundición de *La Estrella de Sevilla*.

La obra se había intentado publicar en 1788, pero no obtuvo una licencia hasta 1800, año en que fue impresa por Sancha, acompañada de la «advertencia» preliminar. El motivo por el cual no recibió la aprobación eclesiástica con anterioridad se debió, según relata Andioc (1998: 147), a la censura⁷ de Díez González, por entonces «sustituto del corrector», a causa del tratamiento que se da en la obra de la figura de un rey «hecho un Nerón persiguiendo a un inocente por conseguir el logro de una pasión torpe». La obra fue impresa varias veces a lo largo del siglo XIX, lo cual es una muestra de su éxito, y, como apunta Menéndez Pelayo (1923: 176), gracias a Trigueros, «Lope volvió a reinar sobre la escena española tan grande y tan glorioso como el primer día».

El dramaturgo ilustrado falleció en 1798, dos años antes de que se estrenara su refundición de *La Estrella de Sevilla* (el 22 de enero de 1800), a cargo de la compañía de Manuel García Parra en el Teatro de La Cruz, que llevaba por título *Sancho Ortiz de la Roelas*. Como señala Andioc (1998: 144), la obra se mantuvo en cartel ocho días seguidos con buenas recaudaciones y siguió representándose con regularidad a lo largo de los años siguientes. Aguilar Piñal (1987: 239) indica que «Sancho Ortiz de las Roelas fue aplaudida por el público en el medio centenar de ocasiones que se puso en escena en la primera mitad del siglo XIX». Tanto Ganelin (1994: 70) como Aguilar Piñal (1987: 239) dan cuenta de las críticas positivas y negativas que recibió la obra y que Ada Coe recogió en el *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*⁸. Sirvan como ejemplo las palabras que un crítico anónimo le dedicó el 11 de febrero de 1800: «Es una de las mejores tragedias que se han presentado en nuestros teatros»; y otra crítica publicada cuatro días después: «Yo creo que el refundidor de esta tragedia no la ha tocado en los versos... Lo que habrá hecho será arreglar la escena cortando algunos episodios con el objeto de que no mudemos de lugar sino en los entreactos». Por otro lado, una reseña publicada en *La Gaceta de Madrid* el 16 de junio de 1811 vierte

⁷ Según señala Aguilar Piñal (1990: 38), la obra había sido censurada y prohibida por Ignacio López de Ayala, quien consideraba que era «nocivo e inverosímil que un rey confiese en privado sus delitos para lograr la absolución de su pueblo». Por otra parte, en Bolaños Donoso (2000: 99) se puede leer la censura a la que se vio sometida la obra para que se pudiese representar en Sevilla en 1816: «De orden del Sr. Provisor General de este Arzobispado, he visto la tragedia intitulada *Sancho Ortiz de las Roellas* [sic], y no he hallado cosa que se oponga al [sic] moral y buenas costumbres. Sevilla, 29 de noviembre de 1816. Juan Moreno de Zaldarriaga. Cura [rúbrica]. Entregada corriente en 4 de diciembre» (Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sección Justicia III, leg. 3096.).

⁸ También pueden consultarse las representaciones de la obra en Madrid y Sevilla a lo largo del primer cuarto del siglo XIX en este catálogo.

una opinión negativa respecto a la obra y pone de manifiesto el escaso aprecio del crítico hacia la refundición:

Querer hacer una tragedia según las reglas del arte, de una comedia dramática, en que todo es vicioso, plano, artificio, lances y estilo, es empresa algo más que atrevida e imposible de lograr. Así es que D. Cándido María Trigueros al transformar *La Estrella de Sevilla*, comedia de Lope de Vega, en *Sancho Ortiz de la Roelas*, tragedia, consiguió desbaratar aquella, y hacer, con los retazos que le fue cortando, un monstruo, que ni la obra de Lope, ni un drama en que a lo menos se advierta sentido [...]. De modo que solo queda una prueba, evidente del mal gusto del refundidor (Ganelin, 1994: 70-71).

Fueron varios los elementos de *La Estrella de Sevilla* que llamaron la atención de Cándido María Trigueros a la hora de escribir la refundición *Sancho Ortiz de las Roelas*, y de los que dejó constancia en la «advertencia» que precede a su texto. Uno de ellos es la acción, la cual está «llena de aquel no sé qué maravilloso que entretiene, encanta y embelesa, al mismo tiempo que mueve e instruye». Es decir, entretenimiento e instrucción, dos requisitos inseparables y complementarios para un neoclásico (Andioc, 1998: 155).

Asimismo, Trigueros da cuenta de las razones que le llevan a escoger el texto de *La Estrella de Sevilla* para llevar a cabo una refundición. Salvando los defectos propios de la comedia lopesca por su deseo de «agradar al vulgo» (según Trigueros, Lope comenzó la acción «antes de lo necesario» y la dirigió «con el mismo desorden» que había sido «tan común desde aquellos tiempos»), destaca su «acción bien escogida y bien manejada», sus «caracteres sublimes, bien sostenidos» y sus «situaciones excelentes». Asimismo, Trigueros pone de manifiesto que, dado que la acción es «de la mejor calidad y de las más propias para el teatro trágico», no ha necesitado hacer grandes cambios. *Sancho Ortiz de las Roelas* mantiene las mismas unidades de tiempo y lugar que la comedia original, aunque estas se expresan de manera más explícita⁹: la acción tiene lugar a lo largo de un solo día y se desarrolla entre el Real Alcázar, el castillo de Triana y la casa de Busto Tavera, quien en el texto de Trigueros aparece como Bustos.

La obra se divide en cinco actos para adaptarse al gusto neoclásico, y en ella

⁹ Tanto en la refundición de Trigueros como en la de Hertenbusch, la unidad de tiempo se expresa abiertamente en el diálogo. Así, en la de Trigueros el rey señala: «Id con Dios, y dejad tiempo / de admirar vuestras hazañas, / que me tiene sorprendido / ver en un día tantas». Y en la de Hertenbusch: «¡Válgame Dios, y qué día / tan confuso y tan turbado!».

se omite todo lo que «precede a la verdadera acción del drama»; esto es, toda la primera jornada y parte de la segunda. Así lo justifica Trigueros: «pareciome que debía omitir todo lo que precede a la verdadera acción del drama; y aunque en la antigua comedia estaba puesto en acción, era más a propósito para narración, y para constituir el prólogo oculto». Trigueros prescinde, pues, de todo el primer acto y de casi la mitad del segundo, y relata en veintiocho versos, de forma resumida, los hechos omitidos. De esta manera, la acción se desencadena a partir del momento en que Bustos mata a la esclava Matilde —que ya no forma parte del elenco, y cuya presencia en la obra queda reducida a ser «la esclava»— y la cuelga en el Alcázar con el papel del rey que certifica su libertad en la mano. Esta supresión le obliga, para que no quede una obra demasiado breve, a «interpolarse gran número de versos nuevos con los de Lope», «añadir escenas» y «desenvolver [...] algunas excelentes situaciones que en el original no estaban sino apuntadas». Por otro lado, también elimina y modifica la mayoría de las escenas en las que aparece Clarindo. Tal es el caso de la famosa escena del delirio que ha sido eliminada tanto en la refundición de Trigueros como en la de Hartzzenbusch y ha sido sustituida por un soliloquio de Sancho en el que reflexiona sobre la actitud del rey, soliloquio que fue elogiado por Menéndez Pelayo (1923: 182) por su fuerza dramática, que parece, incluso, haber sido escrito por Lope.

En cuanto al estilo, Trigueros realiza modificaciones estilísticas características del neoclasicismo para evitar expresiones altisonantes propias de la retórica culturrana (Caldera, 1974). Así, Trigueros suprime:

Buena parte de los adornos líricos propios del diálogo amoroso de la comedia original, pues la acumulación de metáforas y, más generalmente, la entonces llamada afectación en el estilo se miraban como ajenas al lenguaje dramático en la medida en que la intrusión del lirismo en la deseada naturalidad, que no es vulgaridad, del diálogo constituía un elemento de diversión perjudicial para la asimilación de la enseñanza moral de la obra, cuya buena captación por el auditorio dependía, según creían, de la concatenación lógica de los lances (Andioc, 1998: 152).

En cuanto a la versificación, Trigueros explica en la «advertencia» las razones por las cuales ha optado por hacer un mayor uso del verso octosilábico, que es el más utilizado en la obra original, y evitar el endecasílabo. Estas son las razones que aduce:

Lo primero, porque en toda clase de verso puede haber dignidad en la expresión, si se sabe buscar; lo segundo, por ver si este sería un medio de evitar la hinchazón

de expresiones y superfluidad de palabras, que suelen hallarse en los endecasílabos, aun de muy buenos poetas: las cuales calidades son mucho más molestas en un drama que en cualquier conversación real; lo tercero, porque el mayor número de versos de Lope era de ocho sílabas: y últimamente, por buscar un modo de uniformidad, sin detrimento de las diversas combinaciones de rimas y semirrimas de que usa. Es verdad que los versos de ocho sílabas ayudan menos que los endecasílabos para hacer la expresión pomposa, ¿pero es necesario por ventura que la expresión sea pomposa para que sea digna y grandiosa? El verso endecasílabo es sin duda el más armonioso y numeroso de nuestro idioma, pero a vueltas de su buen sonido, ¿cuántas superfluidades, cuánto verdadero ripio hay aun en los más exactos escritores de endecasílabos? (8-9).

Entre los versos resultantes de esta refundición encontramos, según Menéndez Pelayo (1923: 181), algunos «rematadamente malos», pero en otras ocasiones «el estilo se anima y conforme adelanta la fábula, el imitador va cobrando fuerzas» hasta el punto de que algunos de sus versos se han tomado por los de Lope. Es el caso de estos versos que Trigueros puso en boca de Estrella, que también fueron reproducidos en la refundición de Hartzenbusch, y que se han atribuido a Lope con bastante frecuencia (Adams, 1931: 322): «Soy (dijo a mi furor loco) / para esposa vuestra, poco; / para dama vuestra, mucho». De igual forma, Menéndez Pelayo elogia las interpolaciones que Trigueros realiza en aquellos pasajes que siguen más de cerca a Lope, los cuales están «expresados con una facilidad y elegancia que no los hace indignos de andar en tan alta compañía» (Andioc, 1998: 154).

En el *Mercurio de España*, publicado en junio de 1800, relata Menéndez Pelayo (1923: 186), Nicasio Álvarez Cienfuegos escribió una reseña sobre la representación de *Sancho Ortiz de las Roelas* y destacó que la obra de Trigueros adolece de «grandes defectos, vicios capitales; pero tiene también grandes bellezas». En cuanto a la versificación, la consideró «en general bastante fluida; pero como está en cuartetas, en quintillas, en décimas y en romance, distrae el oído, le cansa, y da ocasión, por la fuerza del consonante, a muchos ripios y a muchos errores de cantidad».

Como hemos visto, las refundiciones implican una modificación del texto original en función de los gustos estéticos e ideológicos de la época, por lo que es habitual que se acentúen o difuminen diferentes aspectos para acomodar el texto resultante a los criterios contextuales imperantes. Así lo explica Álvarez Barrientos:

[A]comodar una obra clásica a los tiempos presentes suponía además hacer una puesta al día en sus aspectos estructurales y estéticos, tanto como de los ideológicos. Por ello se acentúa en algunas refundiciones lo sentimental, pujante como

nueva corriente estética entre los siglos XVIII y XIX; por ello también se dan ciertos cambios a la hora de tratar a las figuras que representan el poder, acercándolas a los nuevos criterios burgueses de la sociedad (1995: 8-9).

En efecto, Trigueros elimina episodios tales como las adulaciones del rey a Bustos Tavera; la corrupción de Matilde, la esclava de Estrella, por parte de don Arias, para que le deje acceder a su alcoba; el intento del rey de colarse embozado en la habitación de Estrella; la llegada de Busto cuando el rey está entrando a la alcoba de Estrella; y el consecuente enfrentamiento verbal con el hermano de Estrella. Estos episodios, como apunta Andioc (1998: 147), resultan «inadmisibles para un neoclásico por incompatible con la dignidad real» y obligan a Trigueros a «atenuar en la medida de lo posible la “maldad” del monarca». En la misma línea, Caldera (1974), que realiza una comparación entre el texto de *La Estrella de Sevilla* y las refundiciones de Trigueros y Hartzenbusch, señala que Trigueros reduce el odio que genera la figura del rey, razón por la cual elimina versos de la primera jornada como los siguientes: «Viva yo y diga Castilla / lo que quisiere decir / que rey ciego he de seguir / a la Estrella de Sevilla». Respecto a los cambios que se dan en el tratamiento de las figuras que representan el poder, observamos que el concepto que Sancho tiene del rey es diferente en cada una de las refundiciones: en la de Hartzenbusch se cuestiona la actitud del rey, mientras que en la de Trigueros se reconoce la supremacía del poder real y la obligación de acatar sus órdenes. Así lo expresa Ganelin (1994: 49):

In Trigueros, Sancho recognizes the preeminence of royal decorum, even if upholding it implies self-sacrifice. Service to an “excelso” monarch is absolute and unquestioning. The mere thought that the king could renege on a promise is unfathomable. In Hartzenbusch, on the other hand, honor outweighs decorum, a word dropped from Sancho’s vocabulary. But Hartzenbusch’s Sancho, created in an epoch that no longer subscribes to the concept of an absolute monarchy, does begin to question the king’s order. He even begins to suspect the king of transgressing the boundaries of love, friendship, and honor.

2.2.1.2 La propuesta de J. E. Hartzenbusch

Según Adams (1931: 319), J. E. Hartzenbusch realizó una primera adaptación de *La*

Estrella de la que se conservan unos cien versos que conforman la primera escena y parte de la segunda. En esta muestra se observa que Hartzenbusch seguía de cerca el texto original, de la edición suelta, y que su mayor interés se centraba en adaptar el lenguaje, considerado exagerado y de estilo culterano, a la lengua propia de mitad del XIX. Así, el estilo ampuloso del rey pasa a ser prosaico. Sin embargo, para Adams el resultado fue poco acertado, por lo que no es de extrañar que no continuara con esta adaptación y que optara por hacerla a partir de la refundición de Trigueros. Este cambio, además, resulta significativo, puesto que Hartzenbusch tuvo unos inicios románticos con obras como *Los amantes de Teruel* (1837) o *Doña Mencía* (1838), pero escogió el texto neoclásico de *Sancho Ortiz de las Roelas* en vez del original, de características más afines al romanticismo. No obstante, el de Trigueros tiene características propias del Romanticismo; de hecho, para Menéndez Pelayo (1923: 175), Trigueros «dio y ganó la primera batalla romántica treinta años antes del romanticismo». Y es que, como apunta Aguilar Piñal (1987: 239), su obra cuenta con elementos románticos tales como el patetismo que desprende la escena lacrimógena de Sancho y Estrella ante el cadáver de Bustos o el amor truncado de estos protagonistas.

Así pues, Hartzenbusch llevó a cabo una refundición de *La Estrella de Sevilla* a partir de *Sancho Ortiz de las Roelas* de Trigueros que se publicó en 1852 (Madrid, Ríos) con el título: *Sancho Ortiz de las Roelas, drama trágico de Lope de Vega, refundido por Cándido María Trigueros y arreglado en cuatro actos por Juan Eugenio Hartzenbusch*.

Según detalla Ganelin (1994: 73), la versión de Hartzenbusch se estrenó en 1852 y volvió a escena en 1857. A diferencia de la refundición de Trigueros, el *Sancho Ortiz de las Roelas* de Hartzenbusch recibió comentarios elogiosos. Juan de la Rosa González escribió al respecto: «Todos los periódicos han hablado del lujo y propiedad con que esta producción ha sido puesta en escena, igualmente que de lo bien interpretada que ha estado» (*La Iberia*, 29 de octubre de 1857)

En 1880, un mes después de fallecer Hartzenbusch, *Sancho Ortiz de las Roelas* abrió la temporada teatral y recibió, de nuevo, tan buenas críticas que incluso los versos de la versión del dramaturgo fueron equiparados a los del Fénix. Asimismo, los comentarios que suscitó dan cuenta del desconocimiento de los críticos sobre el trabajo de Trigueros que sirvió como base del texto de Hartzenbusch. Así lo expresó en *La Correspondencia de España* el crítico J. de F.:

La refundición está hecha con acabada maestría. Aquellos versos de Lope, de imitación que suspende, de verdad que satisface, de blandura que enamora y de facilidad que encanta, como Hartzenbusch los juzgaba, brotaron con la misma belleza de la pluma y clásica del literato insigno [sic] que coleccionó las obras del Fénix de

los Ingenios, y ha refundido la que anoche se representó en el Español. (Ganelin, 1994: 74)

En 1885, para celebrar el 250 aniversario de la muerte de Lope de Vega, la versión de Hartzzenbusch volvió a ser la encargada de abrir la temporada teatral.

Así pues, Hartzzenbusch realizó su refundición a partir del texto de Trigueros y la publicó con el mismo título, el cual da cuenta del deseo expreso de ambos refundidores por centrar la atención en Sancho Ortiz en vez de en Estrella. Y no es de extrañar que Sancho Ortiz adquiriera el papel protagonista, puesto que, como señala Andioc (1998: 146), es «calificado reiteradamente, tanto por sí mismo como por los demás personajes, de héroe, y de hazaña su actitud». No obstante, como apunta Caldera (1974), el personaje que más evoluciona en el proceso de refundición es el de Estrella, quien en la obra de Trigueros ya no es el «reflejo borroso de los estados de ánimo y los sentimientos de los personajes masculinos». Hartzzenbusch fusiona los actos III y IV, por lo que los cinco actos de Trigueros se convierten en cuatro. Para Adams (1931: 322), aunque las dos obras cumplen los preceptos neoclásicos tanto de estilo como de estructura, la de Hartzzenbusch es menos poética, y se observa su esfuerzo por reproducir un lenguaje menos pomposo. Hartzzenbusch sigue a Trigueros con bastante fidelidad, aunque hay determinados momentos en los que hay divergencias entre ambas refundiciones. Ya hemos visto la diferencia que se da en el concepto que Sancho tiene del rey: un rey de actitud incuestionable, en el caso de Trigueros, frente a un rey cuestionado, en el de Hartzzenbusch. Veamos algunas de las demás diferencias que podemos encontrar en ambos textos.

Tal como recoge Caldera (1974) en su estudio sobre el teatro romántico, en *La Estrella de Sevilla* se pueden identificar veintinueve segmentos narrativos, de los cuales Trigueros mantiene diecisiete —aunque incluye algunas modificaciones— y añade cinco segmentos que no están presentes en el original. Hartzzenbusch, por su parte, mantiene trece de los diecisiete de Trigueros y los cinco nuevos.

Una de las mayores diferencias¹⁰ que media entre las refundiciones de Trigueros y Hartzzenbusch se da, según apunta Ganelin (1994: 36), en el episodio del soborno a la esclava para que facilite el acceso del rey a la alcoba de Estrella. Mientras Trigueros indica expresamente que el responsable de esta acción es don Arias, que es quien le ha aconsejado («me olvidé de mi grandeza, / Don Arias, al fin me dejo, / llevado de tu consejo, / correr hacia la bajeza.»), Hartzzenbusch expresa cla-

¹⁰ Para ampliar la información sobre las diferencias entre *La Estrella de Sevilla* y las refundiciones de Trigueros y Hartzzenbusch, véanse los estudios detallados de Caldera (1974) y Ganelin (1994).

ramente que el rey ha actuado según su propia voluntad («diestro una esclava les gano, / me avisa anoche, voy, entro, / y al buscar a Estrella, encuentro con Bustos, espada en mano»). Por otro lado, ninguna de las dos refundiciones incluye la escena en que Busto mata a la esclava y la cuelga a la entrada del Alcázar. Su muerte se desvela a través de dos versos: «la desventurada esclava / con tres puñaladas muerta». Según Ganelin (1994: 37), la preocupación de Trigueros por el decoro lo lleva a evitar reproducir una escena sangrienta. Hartzenbusch, por su parte, podría haberla omitido simplemente porque sigue de cerca el texto de Trigueros.

La división de Trigueros en cinco actos y la de Hartzenbusch en cuatro supone un cambio respecto a la división en tres del texto original. En *La Estrella de Sevilla*, hacia el final de la segunda jornada, la carta que recibe Busto por parte del rey en la que se indica a quién ha de matar se convierte en punto de inflexión y llega al mismo tiempo que la carta de Estrella en la que le comunica su compromiso matrimonial. La aparición de estas dos cartas, apunta Ganelin (1994: 44), enfatiza el conflicto entre el amor y el honor. En las refundiciones, sin embargo, el punto de inflexión entre el segundo y el tercer acto es el asesinato de Busto a manos de Sancho Ortiz. Para Ganelin, este cambio es importante porque, además de mantener el conflicto entre el amor y el honor que se desprende de la lectura de las dos cartas, se acentúa el carácter de Estrella, quien, en un largo soliloquio, adquiere un papel más relevante hasta el punto de que en la refundición de Hartzenbusch clama venganza.

La responsabilidad que tienen tanto el rey como don Arias en relación a los hechos que se desarrollan es diferente en cada una de las refundiciones. En el texto original de *La Estrella de Sevilla*, don Arias actúa como consejero, pero, como observa Ganelin (1994: 65), es el rey el que ejecuta las acciones, e, incluso, al final de la obra, es el propio Arias quien le pide al rey que diga la verdad sobre el asesinato de Busto. En la obra de Trigueros, sin embargo, don Arias ejerce una influencia excesiva sobre el rey, hasta el punto, señala Ganelin, de apartarlo del camino de la razón. Al final de la obra, el rey es consciente de los malos consejos que ha recibido de don Arias:

¿Qué tengo de hacer, Don Arias?
¿Qué he de hacer? ¿Qué me aconsejas,
entre confusiones tantas,
tú, que con tu mal consejo
tantos pesares me causas?
(*Sancho Ortiz de las Roelas*, pp. 108-109)

Asimismo, el rey toma conciencia de que ha de decir la verdad sobre lo que ha

sucedido y, por propia iniciativa, confiesa su culpa. Se arrepiente de haberse dejado llevar por la pasión («¡Oh pasión! ¡Oh mal consejo!».). Finalmente, don Arias, como consecuencia de su mala actuación y nefastos consejos, es castigado con el destierro. Y de esta manera, apunta Ganelin (1994: 66), «harmony, reason, and decorum are restored after one day filled with so many deeds». El texto de Hartzzenbusch, por su parte, elimina los versos en los que se culpa a don Arias, quien, en esta ocasión, continúa aconsejando al rey hasta el final. Además, Hartzzenbusch introduce, por medio de Farfán, nueva información que el rey desconocía: la relación amorosa entre Estrella y Sancho. El conocimiento de este hecho genera un cambio en la actitud del rey, de manera que el amor deja paso a un comportamiento que tiene en cuenta la razón de Estado, y es esa conciencia de su obligación como monarca la que le lleva a confesar sus acciones. Y es que el rey había acordado con Sancho Ortiz que, a cambio de su ayuda, le ofrecería la mano de la dama que él escogiese, por lo que se ve en la obligación de salvar el amor entre Estrella y Sancho:

REY (Aparte) ¡Con que a mi propio rival
 encomendé mi venganza,
 y él por cumplir con su Rey,
 a Estrella sacrificaba!
 Salvar su amor es preciso,
 salvarle la vida es nada.
 (*Sancho Ortiz de las Roelas*, p. 61)

La mayor diferencia entre las dos refundiciones la encontramos en el desenlace. Este cambio introducido por Hartzzenbusch sobre el descubrimiento del rey acerca de la relación amorosa entre Estrella y Sancho desemboca en un final diferente en cada refundición. Trigueros, más preocupado por mantener el decoro, y siguiendo el texto original, no ve posible el matrimonio entre Estrella y Sancho Ortiz. Ambos se niegan a casarse después de lo ocurrido, pero, como apunta Andioc (1998: 150), en el *Sancho Ortiz de las Roelas* de Trigueros, «Estrella recalca el dolor, y el valor, que supone tal renuncia triplicando la oración concesiva del original»:

mas no es Estrella mujer
 que aunque le adora y le ama,
 aunque de su tierno amor
 vive muy asegurada,
 y aunque su hermano Don Bustos

con gran placer lo aprobaba,
 consienta jamás en ver
 a su lado a quien le mata.
 (*Sancho Ortiz de las Roelas*, p. 113)

Hartzenbusch, por su parte, deja el final más abierto. En su diálogo de cierre se puede entrever que existe la posibilidad de que Estrella y Sancho continúen su relación. Como apunta Adams (1931: 324), es posible entender que con el tiempo se curarán las heridas y volverán a estar juntos:

Estrella, fuerza es hablar.
 ESTRELLA Callar y huir es mejor.
 SANCHO Yo no he de engañar tu amor.
 ESTRELLA Él se quisiera engañar.
 SANCHO No, yo de tu hermano fui...
 ESTRELLA ¡Ah! No alces el triste velo:
 él te perdona en el cielo,
 y yo te perdono aquí.
 (*Sancho Ortiz de las Roelas*, p. 62)

Según Adams, no podemos saber con seguridad por qué Hartzenbusch realizó este cambio, aunque es posible que prefiriera, teniendo al *Cid* en mente, darle más importancia al amor que al decoro¹¹.

Así, pues, la refundición *Sancho Ortiz de las Roelas*, tanto la versión de Trigueros como la de Hartzenbusch, supone, por un lado, la revitalización de un texto que, en otras circunstancias, hubiese quedado olvidado y, quizá, no hubiese entrado a formar parte del canon del teatro clásico español; por otra parte, el hecho de que ambas refundiciones fuesen publicadas y puestas en escena con cincuenta años de diferencia, y a pesar de que el texto más tardío de Hartzenbusch se escribiese siguiendo muy de cerca al de Trigueros, permite analizar el cambio de la estética neoclásica a la romántica. Asimismo, se aprecia un cambio en el lenguaje, que se vuelve menos pomposo y más natural, adaptándose a las reglas poéticas del momento. También resulta interesante un aspecto destacado por Ganelin (1994: 79), que «en las dos refundiciones se da, de forma implícita, un adoctrinamiento político, social y literario, ya que cada autor/refundidor avanza su visión particular en relación al papel

¹¹ Tanto *Las mocedades del Cid*, de Guillem de Castro, como *Le Cid*, de Corneille, presentan una situación similar a la de Estrella y Sancho y ambas terminan en matrimonio (Ganelin, 1994: 77).

del monarca en el establecimiento del orden político y social»¹². Y es que el rey retratado por Hartzenbusch asume la responsabilidad por sus actos, puesto que ya no es el rey absolutista que se dejaba llevar por las pasiones. En la versión de Trigueros, según apunta Aguilar Piñal (1987: 238), se ensalza al rey «por la humillación que significa el arrepentimiento público». Además, en la de Trigueros se incide mucho más en la mala influencia del consejero don Arias, mientras que en la de Hartzenbusch, este sigue aconsejando al rey hasta el final.

Tanto la refundición de Trigueros como la de Hartzenbusch contribuyeron a enriquecer la pervivencia de *La Estrella de Sevilla*. Como ya hemos visto, la refundición que hizo Trigueros supuso el rescate de un texto que prácticamente había pasado desapercibido a los largo de los siglos anteriores. Este rescate provocó no solo que el texto original volviese a ser conocido, sino que se llevaran a cabo otras adaptaciones y traducciones que han contribuido a aumentar el número de capas que configuran la historia del texto desde que abandonó la mano de su autor hasta hoy.

De hecho, el éxito de la refundición de Trigueros no se limitó al ámbito hispánico, sino que transpaso fronteras y se difundió por diversas regiones de Europa. *Sancho Ortiz de las Roelas* fue impreso en la colección dirigida por Alcalá Galiano *El teatro español* (Londres, George Smallfield, 1817-21). De este texto de Trigueros proceden las traducciones alemanas del barón Von Malsburg (*Der Stern von Sevilla*, 1824), dedicada a Goethe, y la del barón Von Zedlitz (*Der Stern von Sevilla*, 1830).

De la refundición de Trigueros también procede parte de la versión francesa de Pierre Lebrun que lleva por título *Le Cid d'Andalousie*. Menéndez Pelayo (1940: 219) recoge un fragmento del prefacio que acompaña a la obra de Lebrun en el que señala que conoció el argumento de *La Estrella de Sevilla* a partir de la obra de lord Holland¹³ *Some Accounts of the Lives and Writings of Lope Félix de Vega Carpio and Guillén de Castro*, publicada en 1806 y 1817, gracias a la cual el texto original fue conocido en Inglaterra, incluso antes que en Boston, y se difundió por Europa. En su obra, lord Holland realiza un resumen y un análisis minucioso de cada escena,

¹² La traducción es mía.

¹³ «Leyendo la obra que lord Holland ha publicado en Inglaterra sobre Lope de Vega y Guillén de Castro, tuve la primera noticia de este argumento, que me ofrecía el desarrollo de una idea de gran moralidad, al mismo tiempo que efectos profundamente patéticos. La impresión que me hizo fue tan profunda, que inmediatamente puse mano a la obra, sin pensar siquiera en las relaciones que este tema dramático podía tener con el que había tratado Corneille. Experimenté, sin embargo, alguna duda, no por recelo de que se me achacase el haber querido rehacer una obra maestra, sino por el temor, mucho más razonable y natural, de tocar muy de cerca las situaciones de *El Cid*, haciendo visible mi pequeñez por la doble ventaja del genio y de la prioridad que me llevaba Corneille» (Lebrun, 1844: 251, la traducción es de Menéndez Pelayo, 1940: 220).

basándose en la edición suelta de *La Estrella*; además, la edición de 1817 contenía la traducción al inglés de algunos pasajes.

Lebrun también indica que conocía la obra de Trigueros —de hecho, llama Bustos a Busto Tabera, tal como lo hace Trigueros—, aunque antepone el valor del texto original al de la refundición:

[...] otra más moderna y que todavía se representa alguna vez en los teatros de Madrid bajo el nombre de don Cándido María Trigueros, pero que no es en realidad más que la antigua pieza acomodada al gusto moderno. Las escenas, los pasajes, los versos que tienen más valor en esta obra, están textualmente transportados de la otra...; de suerte que se puede decir que esta segunda pieza es también de Lope de Vega. Hasta suele imprimirse con su nombre, y con el título de *Sancho Ortiz de las Roelas* o *La Estrella de Sevilla* (Lebrun, 1844: 251, la traducción es de Menéndez Pelayo, 1940: 220).

Le Cid d'Andalousie, escrita en 1823, fue representada el 1 de marzo de 1825 en la Comédie Française tras una larga batalla con la censura, y no fue publicada hasta 1844. Antes de su representación recibió hasta doce informes negativos, el primero con fecha de 17 de agosto de 1823, en los que se le indicaban al autor las correcciones que debía aplicar al texto para obtener la licencia. Algunos informes dan cuenta de los elementos que se tenían que modificar; en otros casos, sin embargo, se alude directamente a la imposibilidad de poner esta obra en escena debido a la forma en que aparece representado el rey:

Je pense que cet ouvrage doit être ajourné purement et simplement. Il n'est pas possible de montrer sur la scène un roi battu [souligné dans le texte] par un de ses sujets. Quelque correction que l'on fasse, ce tableau répréhensible restera, car la fable de cette pièce n'a pas d'autre fondement. [Signé Ph.C., pour Philippe Coupart] (Krakovitch, 2011b: 165).

Finalmente, se obtuvo la licencia para su representación el 21 de mayo de 1824, gracias a la intervención de Chateaubriand, entonces embajador y ministro, a quien Lebrun escribió pidiendo ayuda: «Monsieur, vous êtes homme de lettres, je vous demande refuge, appui et justice pour un homme de lettres opprimé», a lo que Chateaubriand le contestó: «On dit qu'un roi joue un vilain rôle dans votre pièce; cependant, monsieur, il serait bien temps, ce me semble, de laisser les rois tranquilles» (Krakovitch, 2011a: 147).

2.3 Las traducciones de *La Estrella de Sevilla*

La historia de *La Estrella de Sevilla* se conoció en Francia, además de a través de *Le Cid d'Andalousie*, gracias a la ópera *L'Étoile de Séville*, estrenada con gran éxito en París en el Théâtre de l'Académie Royale de Musique el 15 de diciembre de 1845, con libreto de Hippolyte Lucas¹⁴ y música de Michael William Balfe¹⁵; y a la traducción en prosa, a partir de la edición suelta, de Eugène Baret (*L'Étoile de Séville*, publicada en *Cœuvres de Lope de Vega*, París, 1869). Asimismo, Eugène y Edouard Adenis realizaron una adaptación en seis actos con el título *L'Étoile de Séville* que fue representada el 29 de marzo de 1906 en el teatro Odéon. En 1912 se publica en París una adaptación en verso de *La Estrella de Sevilla* en francés con el título *L'Étoile de Séville*, basada en la suelta, a cargo de Camille Le Senne y Guillot de Saix. Esta edición cuenta con un estudio integral de la obra y prefacio de Henry Roujon. La obra fue estrenada el 11 de abril de 1912, bajo la dirección de André Antoine, y recibió críticas muy favorables. En 1959 se publica una adaptación libre y poética de la edición suelta a cargo de Jules Supervielle, y que lleva por título *L'Étoile de Seville*.

En el siglo XIX, encontramos una adaptación en inglés del texto de *La Estrella de Sevilla* que no ha recibido demasiada atención por parte de la crítica. Fue escrita por Fanny Kemble (1809-1893), actriz británica, hija de Charles Kemble, uno de los actores ingleses más renombrados de principios del siglo XIX y dueño del teatro Covent Garden de Londres, quien también conoció *La Estrella de Sevilla* gracias a la obra de lord Holland, *Some Accounts of the Lives and Writings of Lope Félix de Vega Carpio and Guillén de Castro*. El 7 de agosto de 1837 estrenó, con escaso éxito (Crawford, 1930: 499), su propia versión en inglés de *La Estrella de Sevilla* con el título *The Star of Seville* en el teatro Walnut Street de Filadelfia. En su obra *Records of a Girlhood*, Kemble relata la forma en que conoció la comedia original:

¹⁴ Según indica su autor, Hippolyte Lucas, al inicio del libreto, «l'idée de cet opéra a été suggérée à l'auteur par une pièce de Lope de Vega, intitulée: *La Estrella de Sevilla*». La ópera, por tanto, está inspirada en *La Estrella*, y, por tanto, tiene cambios sustanciales tales como, por ejemplo, que Estrella sea hija de Bustos en vez de su hermana.

¹⁵ Para López-Vázquez (2010: 38-40), el libreto operístico de Lucas y Balfe «refuerza la idea de que la historia de Estrella Tavera y Sancho Ortiz constituye un arquetipo mítico compuesto de tres subtipos que reaparecen en otras obras: el fondo político por medio del cual el monarca es responsable de sus hechos y está sometido al dictamen de la justicia, lo que viene a situar a su autor como un precursor de la teoría política moderna; un segundo fondo, que podríamos llamar "el tema del Cid", plantea el problema desde el punto de vista de Estrella [...], al tener que decidir entre el amor por Sancho y la muerte de su propio hermano; y el tercer tema, específicamente teatral, casi metateatral, es el que aparece en obras románticas como *Don Álvaro o la fuerza del sino*: la función dramática del hado, en su manifestación de "estrella fatídica" o "sino"».

My father had directed my attention to the subject by putting in my hands a sketch of the life and works of Lope de Vega, by Lord Holland. The story of *La Estrella de Seviglia* [sic] appeared to my father eminently dramatic, and he excited me to choose it for the subject of a drama. I did so, and Messrs. Saunders and Ottley were good enough to publish it; it had no merit whatever, either dramatic or poetical (although I think the subject gave ample scope for both), and I do not remember a line of it. (Kemble, 1883: 319)

The Star of Seville de Fanny Kemble es una tragedia en cinco actos escrita en verso libre y en prosa, inspirada a partir de los resúmenes y de las traducciones de algunos fragmentos de *La Estrella* que, como hemos visto anteriormente, había realizado Lord Holland. Cuenta con nuevas escenas y personajes, así como modificaciones de algunos pasajes. Según señala Crawford (1930: 504), en la versión de Kemble, que dobla en extensión a la suelta de *La Estrella*, aparecen demasiadas escenas secundarias que afectan seriamente a la unidad de acción. La principal diferencia entre el texto original y esta refundición la encontramos al final de la obra, que se convierte en trágico: a través de las palabras de la sirvienta de Estrella sabemos que los dos enamorados, Sancho y Estrella, mueren a la vez. Así lo expresa Verónica Pacheco en su análisis de los motivos que llevaron a Fanny Kemble a realizar una adaptación de *La Estrella de Sevilla*:

It is in this ending that we find the major difference between the two plays: whereas in the Spanish play, written in 1640, the King acknowledges his error and orders a stay of the execution, in this other play written by Fanny Kemble in 1837, after the liberal revolutions, we clearly see the absolute power of the monarch and the absolute defencelessness of his subjects, all of whom become victims of his despotic behaviour, without any glimmer of hope. In the work by Fanny Kemble, the star does not shine but rather is extinguished, together with any hope of freedom from the absolutist yoke (Pachecho, 2016: 48).

Además de la traducción al inglés que realizó lord Holland de fragmentos de la suelta de *La Estrella de Sevilla*, la obra original fue traducida en verso libre por Henry Thomas en 1935 para la editorial Gregynog Press. Esta última también se basa en el texto de la edición suelta, aunque añade algunos versos de la desglosada cuando algún pasaje requiere una aclaración. En 1955 se publica la traducción de Elizabeth C. Hullihen con el título *The Star of Seville* (Charlottesville, Jarman Printing Company).

En alemán, además de las dos traducciones de la refundición de Trigueros que

hemos visto —la del barón Von Malsburg (*Der Stern von Sevilla*, 1824) y la del barón Von Zedlitz (*Der Stern von Sevilla*, 1830)— existe una adaptación de la desglosada —de la edición de Foulché-Delbosc— de Hans Schlegel publicada en 1935 (*Der Stern von Sevilla*). En 1847 se publica la traducción al alemán de Karl Gollmick de la ópera *L'Étoile de Séville*, de Hippolyte Lucas y Michael William Balfe, con el título *Der Stern von Sevilla: Oper in vier Akten*.

Hay una traducción al italiano del texto de la desglosada —de la edición de Foulché-Delbosc— de Alfredo Giannini, publicada en 1924 con el título *La Stella di Siviglia*. En 1925 ve la luz una traducción de la edición desglosada a cargo de Gherardo Marone con el título *La Stella di Siviglia* y con atribución a Lope de Vega. Existe una traducción más reciente, también con atribución a Lope, publicada con el mismo título en Milán, en 1965, a cargo de A. Gasparetti.

En 1881 se publica en Varsovia la traducción al polaco de Juliana Adolfa Świecickiego que lleva por título *Gwiazda sewilska* (Reed y Dixon, 1939: xxxviii). En 1928, se publica la traducción al ruso de Dmitrij Konstantinovič Petrov con el título *Zvezda Sevil'i*. Según consta en la base de datos *Artelope*, también existe una versión en árabe de Šalāḥ Faḍl, publicada en 1985 con el título *Nağmat Išbīliya* (Kuwait: Wizārat al-I'lām), y otra más reciente, de 2008, publicada en Tánger y traducida por Mohamed Messari y Driss Jebrouni; otra al estonio que lleva por título *Sevilla Täht*, traducida por A. Kaalep y publicada en 1962; otra al rumano, que lleva por título *Steaua Sevillei*, traducida por Aurel Cavaci y publicada en 1985; y otra al esloveno, con el título *Seviljska zvezda: znamenita igra v treh dejanjih*, publicada en 1996 y traducida por Janko Moder y Jože Rode.

Además, en 1876 se publicó en España una ópera basada en el argumento de *La Estrella de Sevilla*, con libreto de Mariano Capdepón y música del maestro Llanos. En 1853 lo hará la zarzuela *La Estrella de Madrid*, con libreto de Adelardo López de Ayala y música de Emilio Arrieta, sobre la que Menéndez Pelayo escribía:

Además del título, que ya recuerda la obra de Lope, hay en ella una dama enamorada del matador de su hermano, y un Rey que persigue de amores a la dama, el cual Rey no es aquí Don Sancho el Bravo, sino Felipe IV, Monarca predilecto de los autores de zarzuelas. En los lances no hay semejanza ninguna, y aunque esta y otras producciones de Ayala pueden considerarse como felices ensayos de imitación del Teatro antiguo, lo son de la manera de Calderón, más bien que de la de Lope. (Menéndez Pelayo, 1923: 230).

2.4 Traducciones de la edición multilingüe de *La Estrella de Sevilla*

La edición digital multilingüe y multimedia que ha resultado de esta tesis, se ha creado, como ya señalamos, en el contexto del proyecto de investigación EMOTHE (Early Modern Theatre), dirigido por Joan Oleza, ahora en codirección con el profesor Jesús Tronch, desde la Universitat de València. Este proyecto tiene por objeto el estudio, edición y difusión del teatro clásico europeo de los siglos XVI y XVII. Una de sus características principales es la presentación en paralelo de las traducciones históricas a las lenguas de las principales dramaturgias europeas del barroco; esto es, la italiana, la inglesa, la francesa y la española. Aunque en algunos casos se encuentran traducciones al no existir ninguna que pueda ser empleada con garantías.

Así pues, acompañando las ediciones suelta, desglosada y nuestra edición, podemos leer las siguientes traducciones:

- Traducción al inglés: *The Star of Seville. A drama attributed to Lope de Vega*, Gregynog Press, Newtown, 1935, traducido por Henry Thomas a partir del texto de la suelta, pero con algunos versos de la desglosada.

Se trata de la primera traducción al inglés de forma completa y directa (Serís, 1960: 110); está en verso (concretamente, en *blank verse*, una composición poética formada por pentámetros yámbicos sin rima) y consta de 1907 versos. Como vemos, el número de versos es bastante inferior al de la suelta (2505 versos), y ello es debido a que, habitualmente, la traducción al inglés concentra en menos versos el contenido del texto de origen. Tal como señala Henry Thomas (1935: x), la traducción está hecha «as close to the original as the difference in language and the nature of the verse would allow». Veamos, por ejemplo, cómo cuatro versos de la suelta se convierten en tres en la traducción:

Suelta	Traducción al inglés
El adorno y sus grandezas	Her streets, so lofty and so well adorned,
de las calles, no sé yo	Methinks Augustus Caesar never saw
si Augusto en Roma las vio,	The like in Rome, nor held such wealth in store.
ni tuvo tantas riquezas.	

Como comentábamos, Thomas lleva a cabo una traducción directa de la suelta, pero, en ocasiones, incluye detalles de la desglosada. Por ejemplo, el verso exclusivo de la desglosada: «Id, Sevilla, a descansar» queda traducido como «Go, rest you now awhile, for you have both», es decir, en su traducción incluye esa referencia al

descanso que no aparece en el texto breve. O bien, los versos 2045-2047, exclusivos de la desglosada, («La gallarda hermana, / con grande acompañamiento, / de Busto Tabera...») también están presentes en la traducción: «My lord, Busto Tabera's sister here, / 'Mid agreat concourse of the citizens» (vv. 1281-1282). Así pues, la traducción de Henry Thomas está basada en el texto breve, pero añade todos aquellos detalles y pasajes que, en opinión del traductor, contribuyen a mejorar la comprensión del texto, a partir de la desglosada. Y es que, en opinión de Henry Thomas (1935: v), en el texto de la suelta se han eliminado los pasajes más oscuros, pero de forma descuidada, por lo que, en ocasiones, es necesario recurrir al texto de la edición desglosada:

The shorter is an acting version of the longer: the more abstruse and absurd gongoristic passages have been cut down, and the action has been generally speeded up to produce a more spirited play for the stage. Unfortunately, the cutting down was carelessly done; but the shorter version is at least free from part of what is unattractive or incomprehensible to modern readers.

- Traducción al francés: *L'Étoile de Séville*, Didier, Paris, 1869, traducción de M. Eugène Baret.

Se trata de una traducción en prosa basada en el texto de la suelta, pero con algunas omisiones: por ejemplo, en ocasiones se omiten versos que simplemente amplían una descripción y no aportan información nueva. Es el caso de la primera jornada, en el momento en que don Arias hace una descripción de las damas sevillanas que han visto mientras entraban en la ciudad, el traductor omite hasta 10 versos que hacen referencia a la buena o mala fortuna que se atribuye a los nombres. En otras ocasiones, la información que se omite en la traducción resulta más relevante para el conjunto de la obra: por ejemplo, la traducción de Baret prescinde de una gran cantidad de versos del discurso que enuncia Busto sobre la ofensa a los vasallos cuando este sorprende al monarca embozado a media noche en su casa. Este discurso es muy relevante, puesto que la insistencia de Busto sobre la ofensa que está haciendo el rey molesta al monarca e incide en la forma en que se desarrollan los hechos posteriores. Al obviar la traducción hasta cinco de las redondillas, el tono acusatorio de Busto queda más diluido en la traducción.

Baret parece estar traduciendo a partir de la edición de Hartzzenbusch (1853), puesto que el verso 445 que en la suelta reza «la regalada y tierna tortolilla, que con arrullos roncós / tálamos hacen mil lascivos troncos» y que Hartzzenbusch edita como «La regalada y tierna tortolilla, / Que con arrullos roncós / tálamos hace de los

huecos troncos», lo traduce como: «à la douce et tendre tourterelle qui fait son nid dans le creux d'un arbre avec de doux roucoulements». Se trata pues de una traducción con intervenciones del autor que recorta el texto.

- Traducción al italiano: *La Stella di Siviglia*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1969, traducción de Gherardo Marone.

La traducción de la comedia al italiano por Gherardo Marone, publicada con atribución a Lope de Vega, es una traducción en verso de la edición desglosada, con un total de 3271 versos. A pesar de haber tomado como base el texto largo, hay ocasiones en las que, cuando el texto de la edición suelta y el de la desglosada difieren, Marone traduce el texto de la suelta. Es el caso, por ejemplo, de los versos 45-48, en los que en la desglosada se lee: «las vidas. Así lo siente, / señor Farfán de los dos, / y satisfecho de vos / su alteza, y de su deseo.», y en la suelta: «las vidas. Así lo siente y satisfecho / su majestad de los dos, / queda, de vuestro deseo.». Y la traducción de Marone parece indicar que ha seguido el texto de la suelta: «le vite sue. Grato resta / a voi il Re ed algo altri, / e sodisfatto del vostro / nobile augurio e saluto». O bien, el verso 2898, que en la suelta reza «de tan grandes caballeros», y en la desglosada, «de tan nobles caballeros», y Marone traduce, siguiendo la suelta: «da sì grandi cavalieri» (v. 3126). Incluso en el final de la comedia, (recordemos que la suelta hace la despedida nombrando a Lope y la desglosada a Cardenio), Marone la hace a nombre de Lope de Vega: «Lope de Vega che dà / alla *Stella di Siviglia* / eterna fama» (vv. 3267-3268).

Seguramente se debe a que Marone traduce teniendo en cuenta también la edición de Hartsenbusch. Esto lo sabemos porque el verso 1074, que la desglosada lee «cuerdo, aunque quedo afrentado»; la suelta, «cuando, aunque quedo afrentado» y Hartsenbusch enmienda (sin indicarlo en nota) como «fiel, aunque quedo afrentado», Marone lo traduce del siguiente modo: «E di vedermi federe non ti stupire». Aunque también observamos que traduce algunos versos siguiendo más de cerca a Foulché-Delbosc. Es el caso del verso 2500 —que aparece tanto en la suelta como en la desglosada como «y ya en su hacienda padezco» y en el que Foulché-Delbosc enmienda «hacienda» por «ausencia» sin explicar el motivo—, que Marone traduce: «ed oggi brucio d'angoscia», cuyo sentido está más próximo a la enmienda de Foulché-Delbosc que al texto original.

Asimismo, observamos que Marone omite algunas intervenciones comunes a la suelta y a la desglosada. Es el caso, por ejemplo, de los versos 130-133 («Esta noche fue epíciclo [...] / de quien los rayos recibo»), que Marone elimina de su traducción. Pero, sobre todo, elimina pasajes de la desglosada que no aportan información relevante para la trama: es el caso de los vv. 1642-1651: «¡Ay, bulto soberano, [...] que

esta la suerte más dichosa ha sido» ; o bien de los vv. 2359-2360 «y al Rey, que es justo y es santo / ¡Raro valor! ¡Bravo esfuerzo!». Marone también omite algunos versos de la escena del delirio: «Dame una poca, Clarindo [...] / ¿Y a ti no te ha herido el rayo?» (vv. 2379-2381). O bien omite versos que contienen refranes que pueden resultar difíciles de traducir a la lengua meta. Es lo que sucede con los vv. 2332-2333 «que si al [callar] llaman Sancho, / yo soy Sancho y callar quiero».

Por otra parte, hay ocasiones en la que Marone amplía, de forma libre, el texto. Así, los vv. 1761-1764: «Perdóname, Estrella hermosa, / que no es pequeño castigo / perderte y ser tu enemigo.», se traducen de forma ampliada y libre: «Stella, perdónami tu / se puoi vedere, a traverso / il sangue di tuo fratello, / l'angoscia che mi consuma. / È già un tremendo castigo / perderti, esserti nemico / per la vita, non vedere / mai più codesti tuoi occhi / di gentilezza ed amore... / Ma non posso liberarmi / dall'orrore ch'è il mio onore».

CAPÍTULO 3

LA EDICIÓN ACADÉMICA DIGITAL



3.1 ¿Qué es una edición digital?

En la literatura científica abundan los intentos por definir el concepto *edición electrónica*, y son muchos los teóricos que coinciden en que, dada la enorme variedad de formas que pueden adoptar las ediciones digitales, resulta complejo definir sus características.

Vanhoutte (2006: 162) considera que para que pueda establecerse un debate práctico sobre la edición y el paradigma de la edición digital, los editores han de aportar una definición del término *edición digital*, así como describir el tipo de edición que presentan en formato electrónico. Por tanto, en este apartado vamos a analizar las definiciones que los diferentes teóricos del texto digital han aportado y describir el tipo de edición electrónica que presentamos en este proyecto.

Tal como señala Spence (2014: 49), el término edición digital «engloba varios conceptos distintos, desde la mera publicación, en formato digital, de una copia facsimilar de un periódico [...] hasta ediciones especializadas usando todas las capacidades [...] de la tecnología digital».

Y es que, en general, el término se utiliza para hacer referencia a cualquier edición que esté disponible en formato electrónico. Así, es común que se denomine edición digital a cualquier obra que se lea en pantalla, ya sea en formato HTML, ePub, o PDF. De hecho, Lucía Megías (2019: 100) distingue tres tipos de digitalizaciones: por un lado, las reproducciones digitales de un manuscrito o libro a través de fotografías digitales o imágenes escaneadas. Por otro, la digitalización de los textos en los que la unidad de lectura es la página (PDF, ePub,) y, por último, el texto digital que cuenta con un proceso de codificación más transparente, que no trata de emular el medio analógico y que ofrece nuevas posibilidades.

Si llevar a cabo una edición crítica de una obra con diferentes testimonios significa reconstruir el texto original, o acercarnos a él lo más posible, y acompañarlo de un aparato crítico que dé cuenta del proceso que se ha seguido (Ore, 2004; Shillingsburg, 2006; Pérez Priego, 1997), ¿es una edición crítica digital un edición crítica en un medio digital? Los mismo sucede con las ediciones académicas digitales ¿es tan solo de una edición académica en un medio digital?

Tal como señala Pierazzo (2015: 15), M. Rehbein realiza una distinción que nos puede resultar interesante para distinguir los diferentes procesos de edición y sus resultados. Se trata de la diferencia entre *classical thinking* y *digital thinking*:

Rehbein qualifies the so-called classical thinking as output-driven: the purpose of the digital elaboration is to produce something that looks good on the page; while

digital thinking is qualified by being input and user-driven, where the purpose is to produce something that captures the nature of the content elaborated.

Por tanto, en el proceso de edición, el «pensamiento clásico» hace uso de la tecnología para que el resultado final sobre la página quede bien; mientras que en el «pensamiento digital» el objetivo al utilizar la tecnología es aportar un valor añadido al contenido. De hecho, Rehbein (2010: 2) considera que el cambio de paradigma no se da en el salto del papel a lo digital, sino en el cambio que implica pasar de lo estático a lo dinámico, «from output-driven to input- and user-driven». Como señala este autor, no se trata de que el «pensamiento clásico» esté ligado al libro en papel, sino que el hecho de pensar en una edición (*thinking an edition*) ha de ser un acto independiente del medio, y es el cambio de medio lo que provoca un cambio de pensamiento.

Vanhoutte (2006: 163) define el concepto *edición digital* de la siguiente forma:

By electronic edition, I mean an edition (1) that is the immediate result or some kind of spin-off product from textual scholarship; (2) that is intended for a specific audience and designed according to project-specific purposes; (3) that represents at least one version of the text or the work; (4) that has been processed from a platform-independent and nonproprietary basis, that is, it can both be stored for archival purposes and also be made available for further research (Open Source Policy); (5) whose creation is documented as part of the edition; and (6) whose editorial status is explicitly articulated.

Así, para Vanhoutte, la edición digital es el resultado de un estudio textual previo, pensado para una audiencia concreta, que representa, al menos, una versión del texto. Este se ha procesado de manera que no depende de ninguna plataforma y se encuentra disponible para futuras investigaciones. Además, el proceso de edición está documentado y forma parte de la publicación o usos, y, finalmente, se expone de forma explícita qué tipo de edición es.

Ante la pregunta de si una edición académica digital es un edición académica en un medio digital, Patrick Sahle, en su *Catálogo de ediciones digitales*¹, expone claramente los motivos para responder que no. Y, para ello, se basa en la distinción entre

¹ El catálogo de ediciones académicas digitales de Patrick Sahle está disponible en: <http://www.digitale-edition.de> [Última visita 15/09/13]. Greta Franzini también ha elaborado un catálogo de ediciones académicas digitales con interesantes propuestas de visualización, disponible en: <https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at> [Última visita 26/6/2020]. Para obtener una lista de ediciones digitales en español, se puede consultar la recopilación de José Calvo Atlas de datos: *New Catalogue of Digital Editions in Spanish*. Disponible en: <https://bit.ly/2BKio2E> [Última visita 26/6/2020].

los conceptos digital y digitalizado; es decir, una edición digitalizada no es una edición digital: una edición digital no podría imprimirse sin una pérdida importante de información y/o funcionalidad². Esta es una de las premisas que el autor tiene en cuenta para marcar la distinción entre lo que él considera que es una edición digital y lo que no lo es.

Rosselli del Turco (2016: 231) ha observado que la falta de conocimientos entre los académicos para distinguir una edición digital de una digitalizada es problemática: por una parte, porque puede llevar a crear ediciones que no aprovechen toda la potencialidad de la web y se limiten a reproducir el medio impreso, como ya demostró el análisis de treinta y cuatro proyectos de edición electrónica que hicieron Karlsson y Malm en 2004. Por otro lado, porque afecta a la carrera investigadora de los creadores de ediciones digitales, ya que si las agencias de evaluación o los propios usuarios —quienes se resisten a citar ediciones digitales— no dan el crédito que estos trabajos merecen, los investigadores pierden todo el interés en seguir produciendo ediciones digitales. Así lo explica Dot Porter (2013, citado por Rosselli Del Turco, 2016: 231):

The serious issue in the scholarly community is credit toward tenure and promotion for scholars who focus their efforts on creating digital editions and other projects. If we say ‘digital edition’ and our colleagues and administrators think ‘Google Books’ when what we really mean is ‘Electronic Beowulf’, that is a huge gulf.

La definición de edición académica que Sahle (2016: 23) proporciona resulta enormemente precisa, según el autor, en su lengua originaria: «Edition ist die erschließende Wiedergabe historischer Dokumente», que él mismo traduce al inglés como «A scholarly edition is the critical representation of historical documents»; es decir, una edición académica es una representación crítica de documentos históricos.

Y esta definición es tan válida tanto para el medio analógico como para el digital. Ya lo señalaba Shillingsburg en su obra *From Gutenberg to Google*:

[...] bringing a text from an old book or manuscript into the twenty-first century takes more than a computer [...]. It takes thoughtfulness about texts, an exercise of care and good judgement about methods, and an old-fashioned devotion to sight collation and proofreading (2006: 22).

² Es decir, si el resultado de imprimir una edición digital es el mismo que verlo en pantalla, entonces no es una edición digital. Manfred Thaller, en una ponencia con el título «Praising Imperfection: why editions do not have to be finished», presentada el 27 de julio de 2013 en la Universidad de Leipzig, señaló: «The new technologies should primarily be used where they create new possibilities. If a digital publication tries everything to look like a book: simply print it».

Al fin y al cabo, la esencia del trabajo es la misma, como también han señalado Buzzetti y Mc Gann, «The basic procedures and goals of scholarly editing will not change because of digital technology» (2006: 53), o Tanselle (2001: 33, citado en Vanhoutte, 2006: 3), quien apunta: «an electronic edition is a form of presentation and, as such, does not pose a different set of theoretical issues from the one face by editors who present their work in a different form». Sin embargo, como indica Vanhoutte (2006: 3), a pesar de que el proceso de edición en sí mismo no implica cambios en los aspectos teóricos, y a nivel editorial el trabajo es similar, sí que es cierto que el hecho de codificar el texto, transformarlo y proceder a su publicación digital genera nuevas complicaciones a nivel textual sin precedentes en la edición en papel. Por este motivo el proceso de publicación digital no puede quedar reducido a utilizar una herramienta, sino que es en sí mismo un ámbito de investigación (Pierazzo, 2019: 214).

Las ediciones académicas impresas tienen unas convenciones y unas características concretas (disposición de los elementos en la páginas, limitaciones del papel, etc.), y, de igual manera, las digitales se rigen por el *paradigma digital* (Sahle, 2016: 26). Por ese motivo, como señalábamos, la mera digitalización de un texto no es una edición digital. Para que una edición pueda considerarse digital, debe darse un cambio en los contenidos (diferentes versiones del texto, traducciones, distintas posibilidades de visualizaciones, etc.) y en las funcionalidades (búsquedas, índices, interactividad, etc.) que no ofrece la edición analógica.

Según Sahle (2016: 28), el paradigma digital que libera a la edición de las restricciones que impone el papel funciona como guía teórica, metodológica y práctica de las ediciones digitales y se caracteriza por ser, entre otras cosas:

- Multimedia: las ediciones en papel ofrecen una transcripción del texto, y, en algunas ocasiones, alguna imagen facsimilar que funciona, más bien, como ilustración. Por tanto, el texto se ha visto como la forma habitual de representación. Sin embargo, cada vez más, las ediciones digitales incorporan no solo la transcripción del texto, sino las imágenes facsimilares (reproducción fotográfica del texto) que permiten al usuario consultar, en cualquier momento, el texto original.
 - Hipertextual: en realidad, una diferencia fundamental entre las ediciones en papel y las digitales radica en la presencia de los hipervínculos, los cuales permiten explorar nuevos caminos y acceder a distintos contenidos.
 - Modular: la presencia de estos hipervínculos entre las partes que consti-
-

tuyen la edición digital contribuyen a la creación de una estructura modular, tal como recomendaba McGann (1995 [2004]), además, para minimizar el efecto de los posibles cambios en el *software* o en el *hardware*. Esta idea de modularidad es uno de los pilares básicos de la definición que hace Manovich (2005: 9-10) de los nuevos medios: cada uno de los módulos funciona por sí mismo, pero, en relación con otros módulos, forman objetos superiores.

- Flexible: la publicación es más un proceso que un producto y, por tanto está siempre abierta a cambios y modificaciones. Tal como señala Sahle (2016: 30): «There is always something left to do». Asimismo, la edición digital funciona como herramienta de trabajo o laboratorio, en el sentido de que el lector/usuario interactúa activamente con el texto, produciendo así nuevas lecturas.

En la edición digital, el texto pierde la centralidad y protagonismo que tiene en las ediciones en papel. De esta manera, las múltiples capas que conforman las ediciones digitales —los textos múltiples, las notas, las variantes, las imágenes, la bibliografía, etc.— están disponibles en todo momento para que sea el usuario el que elija el tipo de interacción que desea tener con el texto.

Así pues, podríamos decir que, para desarrollar la edición académica digital que se presenta en este trabajo, hemos partido de la ejecución de una edición cuyos procedimientos han resultado similares a los que hubiésemos seguido para una publicación en papel. Sin embargo, después de realizar la edición, que, en el caso de tratarse de una edición impresa, hubiese ido directamente a imprenta para fijar el producto final sobre el papel, se ha puesto en marcha un nuevo proceso de trabajo, potencialmente infinito, para construir —o, al menos, intentar— lo que Gabler (2009) llama «un instrumento complejo para la exploración».

Por tanto, además de preguntarnos qué es una edición digital, nos hemos tenido que preguntar una y mil veces por qué, para qué y para quién queremos hacer una edición digital. La fase inicial, en la que el objetivo era la accesibilidad de los usuarios a las obras, ya está superada. De hecho, la red está llena de textos digitales estáticos, a veces de dudosa calidad, tal como advertía Shillingsburg (2006 : 87), «[t]exts on screen look remarkably alike, despite profound differences in quality».

Dicho esto, además de ofrecer diferentes textos que permiten al usuario recorrer diferentes itinerarios de lectura, nuestro objetivo ha sido desarrollar diferentes módulos o capas para poder obtener una herramienta de trabajo que satisficiera las necesidades que hemos considerado que pueden tener los usuarios a la hora de leer

un texto como *La Estrella de Sevilla*. En definitiva, hemos creado una nueva «interpretación» a partir de un texto dramático del Siglo de Oro que nos sirve de herramienta para analizar todas las capas de significado que se han ido superponiendo sobre nuestro objeto de estudio. Esta herramienta, además, está abierta a cualquier nueva aportación —una edición ahora perdida, quizás— que pueda surgir de la investigación futura. En este sentido, la definición de *edición crítica* de Contini (1974: 369) adquiere mayor relevancia con el texto digital: «una edición crítica es, como cualquier acto científico, una hipótesis de trabajo, quizá la más satisfactoria (o económica) deducible de los datos existentes».

3.2 Panorama histórico de la edición digital

Según Peter Robinson (2004), a principios de los años 90 tuvieron lugar tres acontecimientos que marcaron el inicio de la edición académica digital: la creación del World Wide Web (1992), la redacción de las directrices TEI y su posterior publicación en la versión P3 (1994) y la aparición del artículo de Jerome McGann «The Rationale of Hypertext»³ (1996). Por un lado, la creación de internet por parte de Tim Berners-Lee ofrecía una forma barata y eficiente de distribución de las ediciones digitales a través de la red; por otro, las directrices TEI asentaron las bases de un sistema estándar de etiquetado del texto que daba cuenta de los procedimientos prácticos para la creación de las ediciones digitales, y, finalmente, Jerome McGann estableció, a través del artículo «The Rationale of Hypertext», los preceptos teóricos para su realización.

3.2.1 La creación del World Wide Web

El 30 de abril de 1993, se firmaba en Génova, en las instalaciones del CERN (Organización Europea para la Investigación Nuclear), el documento que certificaba que la World Wide Web (www) pasaba a ser de dominio público⁴. El inventor del proyecto había sido Tim Berners-Lee, y lo definió en su obra *Tejiendo la red* como: «La visión de la web que tuve fue la de cualquier cosa potencialmente conectada a cualquier cosa» (Berners-Lee, 1999: 1). Es decir, la web consiste en relacionar información que no tiene ningún tipo de conexión entre sí y crear «[u]n espacio común

³ Según señala Peter Robinson (2004), «The Rationale of Hypertext» fue escrito y distribuido *online* alrededor de 1994-1995, aunque posteriormente ha sido publicado en otras versiones: McGann (1996), Sutherland (1997) y McGann (2001).

⁴ Se pueden consultar los documentos oficiales en: <http://tenyears-www.web.cern.ch/tenyears-www/Welcome.html>.

de información en el que todo estuviera unido, al margen del ordenador en que se encontrara, de la red a la que perteneciera.... La creación de un sistema universal de conocimiento» (Lucía Megías, 2012: 112). Así pues, a través del protocolo de transferencia de datos (HTTP: Hypertext Transfer Protocol), un lenguaje de marcado (HTML: Hypertext Markup Language) y un sistema de localización de documentos (URL: Uniform Resource Locator), se crea una telaraña de información accesible desde cualquier parte del mundo. Así es como el hipertexto se convierte en una realidad. Tal como señala Adriaan van der Weel en su libro *Changing our Textual Minds. Towards a Digital Order of Knowledge* (2011), el término hipertexto fue acuñado por Ted Nelson en 1967 en su obra *Literary Machines*, aunque sobre los fundamentos de este concepto ya había teorizado Vannevar Bush en el artículo «As We May Think», publicado en 1945 en *Atlantic Monthly*⁵. Bush, consciente de la dificultad de clasificar y categorizar grandes cantidades de información, ideó un dispositivo conocido como *memex*, «a device in which an individual stores his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory». Sobre esta misma línea de pensamiento, Ted Nelson sentó las bases del hipertexto a través de Xanadu⁶, un sistema que nunca fue completamente implementado, pero que ha ejercido una enorme influencia en la evolución de sistemas hipertextuales que han tomado parte de sus ideas y que consistía en un repositorio de la literatura universal que conectaba todos los textos a través de enlaces hipertextuales (Nielsen, 1995). Según indica Landow (2006:10), tanto para Bush como para Nelson, «one of the greatest strengths of hypertext lies in its capacity of permitting users to find, create, and follow multiple conceptual structures in the same body of information». Manovich (2013: 111) apunta que lo que Nelson pretendía era «producir algo radicalmente nuevo», por lo que el hipertexto no consiste solamente en conectar porciones de texto, sino que también incluye imágenes y vídeos, para lo cual Nelson introdujo los conceptos *hipervídeo* e *hipermedia*:

Las películas, las grabaciones de audio y las de vídeo también son cadenas lineales, principalmente por motivos mecánicos. Pero asimismo pueden disponerse como sistemas no lineales; por ejemplo, a efectos educativos, o para exponerse haciendo hincapié en un aspecto u otro... El hipervídeo (un vídeo navegable o multisecuen-

⁵ El artículo se puede consultar en: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881> [Última visita 4/7/2020].

⁶ Encontramos una descripción de Xanadu en el poema del poeta romántico Samuel Taylor Coleridge. Ted Nelson, tal como indica en la web en la que explica el proyecto, eligió este nombre «to represent a magic place of literary memory and freedom, where nothing would be forgotten». Disponible en: <http://xanadu.com/HISTORY> [Última visita 3/07/2020].

cial) es tan solo uno de los posibles hipermedios que exigen nuestra atención (Nelson: 1965, 144 traducido en Manovich 2013).

La *www* se convierte, de esta manera, en el espacio virtual en el que es posible desarrollar las ediciones digitales, las cuales se pueden considerar pequeños repositorios en los que todos los textos están enlazados entre sí y son accesibles desde cualquier lugar a través de red.

3.2.2 Primera versión de las directrices TEI (*Text Encoding Initiative*)

Los inicios de la Text Encoding Initiative (iniciativa de codificación de textos), más conocida por sus siglas TEI, se remontan a finales de los 80, cuando se vio la necesidad de establecer unas directrices comunes para la codificación de textos digitales. Estas vieron la luz en abril de 1994 a través de la publicación de *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, y recibieron el nombre de TEI P3. Esta versión utilizaba el lenguaje SGML (Standard Generalized Markup Language), un lenguaje complejo que fue sustituido por el estándar XML (eXtensible Markup Language) en la versión P4, publicada en 2001. El objetivo de las *TEI Guidelines* siempre ha sido, según indica su nombre, ofrecer las pautas necesarias para la codificación y el intercambio de textos electrónicos. Las directrices están formadas por definiciones detalladas, una amplia documentación y ejemplos de cientos de características textuales (Burnard *et al.*, 2006: 9) a través de sistemas modulares aplicables a cualquier tipo de texto de las disciplinas de humanidades y ciencias sociales. Estas características permitieron que determinados académicos percibieran su idoneidad para la creación de ediciones digitales, puesto que, a través de las etiquetas SGML o XML, podían dotar al texto de múltiples capas de información que posteriormente les facilitaba la publicación de los textos en diferentes formatos, realizar exhaustivos análisis textuales, así como intercambiar y reutilizar el texto en diferente proyectos. En definitiva, la posibilidad de poder añadir al texto etiquetas descriptivas que hicieran visible lo que en el texto solamente aparecía de manera implícita, y que permitiesen que los ordenadores pudiesen leer esa información adicional y procesar su contenido, supondría un gran avance para la creación de ediciones académicas digitales.

Según Driscoll y Pierazzo (2016: 8), el establecimiento temprano de la TEI — recordemos que surge en los años 80, antes de la aparición de la World Wide Web —

ha sido fundamental en el desarrollo de la edición académica digital. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos por conseguir una estandarización en la metodología de creación de ediciones digitales, son muchos los proyectos académicos de edición digital que no adoptan la marcación TEI. Y es que todavía no hemos alcanzado el punto en el que sea posible crear herramientas que puedan reutilizarse en diferentes proyectos y permitan una marcación TEI «automática», y, por tanto, la necesidad de que los investigadores aprendan este nuevo lenguaje resulta, en ocasiones, necesaria⁷. El problema es que no todo el mundo está dispuesto a invertir el tiempo necesario para aprender cuestiones técnicas que les resultan de poco interés. Así expresa Shillingsburg una idea bastante generalizada entre algunos académicos, y que es totalmente comprensible: no todos están dispuestos a dedicarle tiempo a aprender TEI, porque consideran que es tiempo que se le resta al estudio de sus disciplinas.

But its time to stop being nice to people who think one is not a scholar worth his salt if he/she does not learn TEI. We are willing to learn things that make our desires real. We have all learned more than we want to know about technical aspects of computing for that reason. Every minute spent learning «that stuff» is a minute taken away from reading, weighing, comparing and understanding the texts of works (Shillingsburg, 2013: 12).

3.2.3 *Publicación del artículo de Jerome McGann*

En 1995 McGann publica *online*⁸ el artículo «The Rationale of Hypertext», donde da cuenta de algunos aspectos de la metodología que se ha de seguir para la realización de ediciones electrónicas y las herramientas necesarias para llevarlas a cabo. El autor, consciente de los límites que impone el papel a la edición académica⁹, argumenta la idoneidad del hipertexto como herramienta para el desarrollo de la crítica textual

⁷ En cuanto a aplicaciones desarrolladas con el objetivo de minimizar el aprendizaje del lenguaje de marcado por parte de los investigadores, véanse los sistemas de etiquetado de textos que han desarrollado los proyectos EMOTHE de la Universitat de València (<https://emothe.uv.es>); Muñoz Pons (2013); y el proyecto de edición electrónica de *La dama boba*, de la Universidad de Boloña, dirigido por Marco Presotto (<http://damaboba.unibo.it/proyecto>). Última visita 25/06/2020). Presotto (2014) ofrece una descripción detallada de la plataforma colaborativa para el marcado de textos que han utilizado en dicho proyecto.

⁸ El artículo se ha publicado posteriormente en papel. La versión de 1995 está disponible en: <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html> [Última visita 4/07/2020].

⁹ Véase Valdés (2014), donde se muestran algunos ejemplos de ediciones críticas de Lope en las que una edición digital presentaría enormes ventajas sobre las ediciones en papel para determinados casos textuales.

y destaca su papel revolucionario en la creación de archivos que engloben todo el material existente relacionado con una obra:

The change from paper-based text to electronic text is one of those elementary shifts —like the change from manuscript to print— that is so revolutionary we can only glimpse at this point what it entails. Nonetheless, certain essential things are clear even now. The computerized edition can store vastly greater quantities of documentary materials, and it can be built to organize, access, and analyze those materials not only more quickly and easily, but at depths no paper-based edition could hope to achieve. At the moment these works cannot be made as cheaply or as easily as books. But very soon, I am talking about a few years, these electronic tools will not only be far cheaper, they will also be commonplace. Already scholars are creating electronic editions in many fields and languages, and are thereby establishing the conventions for the practise of hyperediting. *The Rossetti Archive* is one project of this kind (2004: 70).

A principios de los 90, con algunos proyectos importantes de edición digital ya en marcha¹⁰, el paso del papel al medio digital marca, según Landow (2006: 49-52), un hito en la historia, comparable, en cierta medida, al que supuso la creación de la imprenta. A través del hipertexto es posible dar cabida a todo el material relacionado con una obra y su autor: manuscritos, versiones de textos, variantes, imágenes, etc., y solucionar la problemática que presenta la edición en papel de determinadas obras literarias por su variada riqueza textual. Se abre así un nuevo mundo de posibilidades para la crítica textual a través de la hiperedición. Una hiperedición que, según recomienda McGann, sería un «fully networked hypermedia archive», cuyo diseño debería aspirar a ser lo más ambicioso posible y estar estructurado de forma modular y flexible, así como incorporar elementos visuales y de audio «since literary works are themselves always more or less elaborate multimedia forms» (2004: 58).

Encontramos, pues, que a finales de los 90 se da un contexto propicio para la realización de ediciones electrónicas: se cuenta con un canal gratuito de distribución accesible desde cualquier parte del mundo, existen herramientas electrónicas que permiten la creación y publicación de textos digitales, así como guías de buenas prácticas que facilitan la codificación e intercambio de textos; y se cuenta con

¹⁰ En la década de los 90 vieron la luz proyectos tan importantes como: *The Rossetti Archive* (1993), <http://www.rossettiarchive.org/index.html> [Última visita 4/07/2020]; *The William Blake Archive* (1996), <http://www.blakearchive.org> [Última visita 4/07/2020], y *The Electronic Beowulf* (1999), <https://ebeowulf.uky.edu> [Última visita 4/07/2020]. Todos ellos se han concluido, están disponibles y son de acceso libre.

estudios que dan cuenta de los preceptos teóricos para la creación de ediciones. En definitiva, el hipertexto abre un amplio abanico de posibilidades para los investigadores y críticos textuales que ven en él una nueva forma de entender el texto y realizar ediciones textuales. Pero ¿cuál es el mejor método para hacer una edición electrónica? ¿Debe contar con imágenes facsimilares? ¿Ha de contener todos los testimonios textuales y todo el material relacionado? ¿Es mejor una edición electrónica que contenga un texto crítico o un archivo digital que dé libertad total al lector para construirse su propio texto? Según señala Robinson (2004), preguntas como estas fueron surgiendo a medida que evolucionaba el texto digital y tenía lugar ese periodo inicial experimental en el que fueron apareciendo proyectos muy variados de edición digital, así como diferentes formas de aplicar teorías de crítica textual al medio electrónico. McGann, por ejemplo, defendía que la edición hipertextual, a diferencia de la tradicional, no necesita un texto único:

Unlike a traditional edition, a hypertext is not organised to focus attention on one particular text or set of texts. It is ordered to disperse attention as broadly as possible. Of course it is true that every particular hypertext at any particular point in time will have established preferred sets of arrangements and orderings, and these could be less, or more, decentralized. The point is that hypertext, unlike a book, encourages greater decentralization of design. Hypertexts provides the means for establishing an indefinite number of «centers» and for expanding their number as well as altering their relationships (1997: 71).

Y es que si el objetivo de una edición crítica es dar cuenta de todos los testimonios que configuran la historia de un texto, la edición en papel, por su elevado precio y por las dificultades que entraña manejar volúmenes de gran extensión, obliga, cuando existe una variada riqueza de testimonios o materiales variados, a ofrecer un producto final parcial que no engloba la totalidad de documentos existentes. Por esta razón, la crítica textual vio en el hipertexto la solución perfecta para aquellos textos con versiones múltiples que necesitan mucho más espacio del que el papel puede ofrecer. En efecto, tanto Landow (1997 y 2006) como McGann (1996) y Shillingsburg (2006) vieron en el hipertexto la solución perfecta para la publicación de ediciones de gran complejidad que podían ofrecer todos los testimonios sin necesidad de que hubiese un texto único. Sin embargo, esta euforia por el texto electrónico también produjo brechas en la comunidad de críticos textuales. Así lo señala María Morrás:

Pero quizá lo más sorprendente es la fractura que se aprecia entre dos universos filológicos: uno, que podría bautizarse como el de la filología «artesanal», en el que los editores realizan su trabajo utilizando el ordenador solo en los estadios últimos de preparación del texto, a modo de máquina de escribir sofisticada; otro, el de la filología «informática», en el que los teóricos del hipertexto proclaman el final de las ediciones críticas e incluso del libro impreso (2003: 225).

En la actualidad, todavía no es posible hablar del final de las ediciones críticas y, mucho menos, del libro impreso. Si bien es verdad que, como indica Morrás (2003: 228), «una vez hallado el medio de presentar múltiples textos de una obra literaria, parece que no fuera necesaria la edición crítica», la experiencia que se ha obtenido a través de múltiples proyectos a lo largo de dos décadas muestra lo contrario.

Pero ya en 2003 María Morrás veía con enorme claridad que había varios motivos por los cuales era inviable que la mera presentación de todas las transcripciones de los testimonios de un texto fueran a sustituir a la edición crítica. Según indica:

[...] no parece razonable suponer que alguien, ni siquiera un investigador, sea capaz de leer más allá de una docena de textos de una sola obra (Cantrell 1996: 187), y mucho menos, por ejemplo, los más de ochenta manuscritos del prólogo a los Cuentos de Canterbury (Robinson, 1993a: 282a) (Morrás, 199: 229).

Y así es. Peter Robinson, en el año 2010, en su artículo «Electronic Editions for Everyone», analiza la repercusión de la edición crítica electrónica entre los usuarios y reconoce que estas ediciones no han tenido el impacto deseado, a pesar de que parecían ofrecer todo lo que cualquier lector pudiese desear:

We could include all the material —all the images, all the transcripts, all the collations— which print editions have to leave out. By the magic of hypertext, we could do away with all the cumbersome mechanics of footnotes, appendices, front and back matter: everything the reader could possibly want could leap out at a mouse movement [...]. How could they not succeed? (2010: 149-150).

Es decir, pese a que Robinson se sorprendiese en 2010 por la falta de éxito de su proyecto, Morrás ya era consciente de las dificultades que entrañaba para el lector el proyecto de edición de Peter Robinson sobre los *Canterbury Tales*.

Rosselli del Turco (2016: 219) habla de la «era pionera» para referirse a esta primera etapa de edición y publicación digital que iría desde principios de los 90

hasta 2004. Sobre esta etapa inicial reflexionó Peter Robinson en su artículo «Current Issues in Making Digital Editions of Medieval Texts—Or, Do Electronic Scholarly Editions Have a Future?», publicado en 2005, donde se lamenta de que las ediciones electrónicas no hayan llamado la atención de las editoriales —Robinson pensaba que estas publicarían las ediciones digitales de la misma manera que publicaban las de papel¹¹— ni de los propios investigadores, quienes muestran cierto escepticismo por la edición digital. «Why are so many scholars, and so many scholarly projects, still making print editions?», se pregunta Robinson. La razón que aducía, en 2005, es que faltaban las herramientas adecuadas —sencillas de utilizar— para que los investigadores pudieran crear ediciones digitales¹².

Rosselli del Turco (2016: 222) hace un análisis sobre el estado de la cuestión de la producción y uso de ediciones digitales alrededor del 2015. En relación a la creación de ediciones digitales, los datos son relativamente positivos. Greta Franzini, en *The Catalogue of Digital Editions*, ha ido recopilando información desde 2012 sobre las ediciones académicas digitales publicadas en la red, y en 2020 cuenta con 309 registros o ediciones digitales que se están haciendo. Aunque quizás no de una forma tan exitosa como se preveía al principio del *boom* de la edición digital, son numerosos los proyectos que han visto la luz alrededor del mundo. Pero ¿qué sucede con su posterior utilización? ¿Reciben visitas? Y, de las que reciben, ¿durante cuánto tiempo permanecen en la página? Rosselli del Turco (2016: 224) se lamenta de la falta de análisis y estudios sobre esta cuestión, pero cita las encuestas que se realizaron en el estudio de Dot Porter (2013) «Medievalists and the Scholarly Digital Edition», que, aunque centrada únicamente en el ámbito medievalista, da cuenta del escaso éxito de las ediciones digitales entre los propios estudiosos:

The results of my survey bear out the continued usefulness, or at least continued use, of print editions: medievalists are using print editions more than they are using digital editions, and the use of digital editions has not grown over the past nine years, as it has, for example, for digital journals.

¹¹ Según señala Pierazzo (2019: 218), las editoriales han mostrado muy poco interés por las ediciones digitales. En todo caso, se han interesado por las versiones digitalizadas de aquellas ediciones que ya existían en papel. Sin embargo, también es verdad, añade la investigadora, este modelo de publicación tampoco resulta viable económicamente: «the publishing model offered by the digital and the expectations of the public for free access to all resources do not easily give rise to a practice that would be commercially viable».

¹² Desde el ámbito hispánico también se ha llamado la atención sobre la falta de las herramientas digitales adecuadas y estables para el desarrollo de ediciones digitales. Véase Spence (2014), Valdés (2014), Rojas Castro (2018), Presotto (2018).

¿Y qué sucede en el ámbito del teatro del Siglo de Oro español? ¿Qué uso se hace de las ediciones digitales publicadas? Tal como indica Rosselli del Turco, no es habitual que los proyectos publiquen los datos sobre las visitas que reciben, es probable incluso que ni se analicen estos datos, pero, gracias a las aplicaciones de *marketing* digital, podemos obtener información parcial de las visitas que reciben. Estas aplicaciones dan cuenta de la visibilidad y el posicionamiento de las páginas web en Google y son capaces de calcular, de forma estimada, el tráfico que reciben.

Por ejemplo, un análisis del portal *artelope.uv.es* a través de la aplicación Semrush¹³, nos dice que la página con mayor tráfico orgánico¹⁴ (con un 16,06 % de las visitas) es la edición digital de *La dama boba*, que en marzo de 2020 ha tenido el pico más alto de usuarios (109 mensuales desde España). Es decir, en marzo de 2020, 109 usuarios buscaron en Google alguna cosa relacionada con *La dama boba* y accedieron a la edición.

La dama boba: edición crítica y archivo digital, el proyecto de edición digital dirigido por Marco Presotto, es el que mejor representa el concepto de edición digital que estamos analizando en este apartado, y lo revisaremos con detalle más adelante. En este caso sí que tenemos datos oficiales de las visitas que recibió el proyecto durante sus dos primeros años de vida. Los publicó el propio director de la publicación en su artículo de 2018 «La edición crítica digital del teatro del Siglo de Oro»:

Según los datos facilitados por Google Analytics, hasta el 14 de junio de 2018, es decir, más de dos años después de su publicación, la aplicación ha tenido un total de 14 749 visitas, de las cuales tan solo 1203 han sobrepasado los diez minutos, y 217 han superado la media hora. Los usuarios que han accedido más de una vez a la aplicación han sido 2866 (Presotto, 2018: 41).

Por su parte, el análisis que hemos realizado a través de Semrush nos dice que en noviembre de 2019 tuvo su pico más alto de visitas orgánicas: 717, aunque en los seis primeros meses de 2020 haya recibido alrededor de 200 visitas orgánicas men-

¹³ Semrush es una plataforma de análisis de *marketing* digital. Permite analizar el posicionamiento de las palabras clave de las páginas web en el motor de búsqueda de Google, así como analizar el tráfico que reciben, entre otras funcionalidades. Disponible en: <https://es.semrush.com/> [Última visita 6/07/2020].

¹⁴ Se refiere al tráfico que recibe una página web a partir de los resultados que ofrece Google. Por ejemplo, la edición de *La dama boba* publicada en *artelope.uv.es* está en la posición 1 para la búsqueda «la dama boba guión teatral», y en la 3 para «la dama boba obra de teatro completa». Este tipo de tráfico es el que se conoce como orgánico y se diferencia del directo, que es el que se obtiene cuando el usuario accede a la web a través de la URL.

suales. Estos datos muestran que la edición goza de buena salud, y que se trata de un recurso que cinco años después de su publicación continúa activo y recibiendo visitas. Y es que la página, dado su abundante contenido, ocupa las primeras posiciones para las búsquedas: «la dama boba análisis», «resumen del libro de la dama boba», «la dama boba obra de teatro completa» o «la dama boba», que es el grupo de palabras clave que más volumen de búsquedas tiene (1900 mensuales)¹⁵.

Por otra parte, la edición de *La dama boba* publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, recibe alrededor de 100 visitas orgánicas mensuales. Coincide con la edición anterior en el pico más alto de visitas: 176 en noviembre de 2019. Esta página web está posicionada en primer lugar para la búsqueda de «la dama boba obra de teatro completa», que, según Semrush, tiene 70 búsquedas mensuales.

A través de este breve análisis de las visitas que reciben las diferentes ediciones digitales de *La dama boba*, podemos observar que los usuarios sí que buscan información en la red sobre esta obra en concreto y acceden a las diferentes ediciones. Incluso vemos que los usuarios buscan el texto completo. Seguramente, el motivo de este «éxito» es que la obra en cuestión forma parte del canon del teatro del Siglo de Oro y se estudia en la enseñanza secundaria. Analizando otras ediciones de textos más desconocidos, hemos observado que apenas reciben visitas¹⁶.

3.3 El futuro de la edición académica electrónica

Como hemos visto, en la década de los 90, la edición electrónica se presentaba como un gran mundo de posibilidades. Gracias a ella se iban a poder superar todas las limitaciones del papel, que limita, en cierta manera, la publicación del resultado de las investigaciones. Era un periodo de optimismo, de pruebas, de innovación, de nuevos retos y oportunidades. En la actualidad, en el año 2020, el futuro de la edición académica electrónica no parece tan prometedor. En efecto, al echar la vista atrás y analizar los magníficos proyectos que se han desarrollado a lo largo de estos 30 años, se observa, tal y como indica Pierazzo (2019: 209-210) que, a pesar del enorme potencial que han demostrado estas ediciones para explorar y representar la textualidad de una forma innovadora y desconocida hasta el momento, el resultado ha sido

¹⁵ Semrush ofrece el volumen de búsquedas de una palabra clave que es el promedio de veces que los usuarios han buscado esa palabra clave al mes, tomando como referencia los doce últimos meses.

¹⁶ Según el dato que aporta Pierazzo (2016: 153), el Walt Whitman, un proyecto de edición digital académica que empezó a mitad de los años 90 y que todavía se sigue ampliando con nuevas publicaciones, recibe 30 000 visitas mensuales desde todas las partes del mundo. Sin duda alguna, es un dato esperanzador y una muestra del enorme interés que puede suscitar una edición electrónica en la red.

menos que satisfactorio. La falta de homogeneidad entre las ediciones desorienta al lector. De igual forma, la escasez de herramientas y plataformas de publicación que abaraten costes y esfuerzos es un problema fundamental que ha provocado que las ediciones electrónicas no cubran las expectativas de los usuarios y creadores de las mismas (Pierazzo, 2015, 2019; Presotto, 2018; Valdés, 2014).

Según Pierazzo, tanto la falta de homogeneidad entre las ediciones como la carencia de herramientas y plataformas de publicación tienen diferentes consecuencias:

[...] first, because of their variety and the consequent difficulty of assessing them, scholarly editions have not won recognition as an authoritative expression of scholarship; secondly, only scholars who can secure large amounts of funding are able to create digital scholarly editions, and this cuts out early career researchers and people beyond easy reach of an IT department with the resources to support such endeavours; thirdly, the high level of variation of these resources on the one hand is caused by the lack of readily available tools, but on the other had it prevents the development of such tools, and this perpetuates the problem; fourthly, the specialisation of such editions makes their long-term preservation particularly complex and expensive, and in part as a consequence of this, digital editions are perceived as unstable and not worthy of investment (2010: 210).

Y, tal como señala Pierazzo, esto explicaría las razones por las que se siguen publicando tantas ediciones académicas en papel. De hecho, es la norma general, salvo algunas excepciones, en el ámbito del teatro del Siglo de Oro, según ha observado Presotto:

Ante tal incertidumbre en un terreno experimental, y a pesar de la certeza muy difundida de que el paso a los textos digitales será obligado en un futuro no lejano, la comunidad de editores críticos prefiere concentrarse, en su mayoría, en la consecución del objetivo originario. Generalmente se trata de la edición completa de la obra dramática de un autor, utilizando el soporte convencional en papel (2018: 33).

Así pues, resumiendo el estado actual de la cuestión, nos encontramos en un punto en el que todos, o la gran mayoría de los investigadores, vemos que las ediciones digitales son la herramienta perfecta para la publicación de textos literarios, sobre todo de aquellos que tienen una transmisión textual compleja. Sin embargo, el papel sigue siendo el medio preferido de publicación, porque, entre otras muchas razones, realizar ediciones académicas digitales supone una gran inversión econó-

mica¹⁷ y estas no reciben la acreditación académica suficiente para el esfuerzo que suponen. Es decir, como apunta Rosselli del Turco, numerosos investigadores que podrían estar interesados en este tipo de publicaciones se han abstenido de llevar a cabo este trabajo por todos los obstáculos que se imponen en el camino (2018: 238).

Dado el elevado coste que supone desarrollar una edición electrónica, sería muy conveniente que se establecieran convenios de colaboración entre las editoriales y los centros de investigación; es decir que se diera una alianza entre los recursos privados y públicos para conseguir un avance mayor, y más rápido, en el desarrollo de ediciones digitales. Sin embargo, esta colaboración parece difícil de conseguir: por una parte, como ha señalado Pierazzo (2019: 218), las editoriales no las ven viables económicamente; por otro, según apuntó Lucía Megías (2012: 16), las universidades españolas no estaban ofreciendo propuestas y estaban siendo ajenas a la revolución del conocimiento que se estaba produciendo alrededor del texto digital. En los últimos años, el panorama está cambiando y cada vez son más las universidades que se han embarcado en nuevo proyectos de investigación sobre ediciones digitales; sin embargo, la falta de reconocimiento curricular sigue siendo una de las razones principales que explica la falta de un mayor número de propuestas.

Aunque sí que existen algunas colaboraciones entre centros de investigación y editoriales –por ejemplo, como veremos más adelante, *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online* surgió a partir del trabajo conjunto entre Cambridge University Press y King’s College London–, hemos podido constatar que el proyecto colaborativo entre la Folger Shakespeare Library de Washington, la empresa Luminary Digital Media y la editorial Simon & Schuster que surgió en 2013 para la publicación de ediciones digitales de obras de Shakespeare para iPad (Revenge, 2013: 106) ha dejado de estar operativo, al menos para la descarga de las ediciones desde España. De hecho, la empresa Luminary Digital Media parece haber desaparecido, puesto que no hay rastro de ella en la web. De ser así, este sería un ejemplo de cómo un producto digital nace, se desarrolla y muere en cuestión de pocos años, seguramente por falta de medios para actualizar las aplicaciones en función de los nuevos sistemas operativos de los dispositivos. Una incertidumbre de futuro que es una barrera a la hora de que los investigadores filólogos confíen en un producto que, además, exige muchas más horas de trabajo que la edición crítica convencional.

¹⁷ Pierazzo (2019: 211) explica por qué son caras las ediciones electrónicas y para qué se necesita financiación: contratación de personal para el desarrollo técnico del proyecto y todo lo relacionado con su mantenimiento; adquisición de las imágenes o de los derechos para publicarlas, formación de los investigadores, asistencia a conferencias, etc.

¿Qué soluciones existen?

Elena Pierazzo (2019: 213-214), en su reciente artículo sobre el futuro de las ediciones electrónicas, hace una analogía interesante entre la industria de la moda y el mundo de las ediciones digitales. La industria de la moda distingue dos tipos de productos: la alta costura, *haute couture*, basada en productos únicos, lujosos y caros, y el *prêt-à-porter*, productos más simplificados que utiliza la gente normal en su día a día. Según esta investigadora, las ediciones digitales que se suelen desarrollar están más cerca de la alta costura: «digital editions are typically unique. Each is provided with a set of dedicated tools, and each is innovative, creative, expensive, and specific to the text for which it was created, and it is not normally available to others to use».

Por tanto, una solución posible sería la de crear una herramienta, estilo *prêt-à-porter* que tuviese las siguientes características:

I mean a digital environment or a tool which allows scholars to insert their annotated files (XML or other suitable formats) and 'see' the file(s) in some sort of presentable way that makes sense to a given scholarly community; by 'portable' I mean that it should not be available exclusively to people within a given institution or usable exclusively with a specific type of computer. Second, the interface and layout of the published texts should be familiar and recognisable to the users to avoid disorientation and help further assessments of the scholarly value of the edition. Third, it should be possible to 'plug in' essential tools (such as, for instance, full-text search, zooming, and annotating digital images), which in turn should be reusable and easy to set up. Fourth, the edition should be easy to create for the scholar, in the sense that it should not require her to set up a web server or to know programming languages; it could well be that this infrastructure is actually hosted by an institution (as we will see below), and it therefore only requires the scholar to be able to annotate her texts in a suitable format and to choose among several displaying options. Finally, it should be possible to customize it to a certain extent, with some basic models to choose from (for instance: documentary editions displaying images to the side of the edited text; critical editions with apparatus and/or witnesses to be displayed to the side of the edited text), and some changeable features (for instance images as thumbnails or to the side, notes as pop-ups or in a column to the side of the text) (2019: 214).

La solución que aporta Elena Pierazzo, la de una aplicación o plataforma que permita a los investigadores la publicación de sus archivos XML, es una petición

que se va repitiendo desde hace tiempo en el mundo hispánico para poder avanzar en el desarrollo de las ediciones digitales de forma eficiente (Valdés, 2014; Spence, 2014; Rojas Castro, 2018). Ya existen algunas herramientas a disposición de los investigadores para publicar sus archivos XML. Es el caso, por ejemplo, de los proyectos Tapas Project¹⁸, Tei Publisher¹⁹, Versioning Machine²⁰ (Pierazzo 2019, Spence, 2014). Lucía Megías (2019: 108), por su parte, manifiesta la necesidad de nuevos modelos editoriales digitales que surjan de las universidades y centros de investigación que se planteen «ir más allá de la acumulación de la información [...] para convertirse en fuente de conocimiento».

El proyecto de investigación PRIN, dirigido por Fausta Antonucci, desde la Università di Roma Tre, parece haber dado con la clave para acelerar el proceso de creación de ediciones digitales. En estos momentos, el grupo de investigación está trabajando en la creación de una biblioteca que contendrá las ediciones digitales de las obras que conforman la colección Gondomar de teatro español de finales del XVI. Para llevarlas a cabo, cuentan con el servicio de la empresa privada Net7²¹, la cual ha participado en diferentes proyectos de humanidades digitales. Por el momento, han publicado dos obras que ya se pueden consultar, y el resultado parece prometedor²². Tal como explica Presotto (2018: 42), Net7 trabaja con el *framework* de código abierto Muruca²³. En la web de la plataforma se indica que ha sido desarrollada específicamente para la creación de ediciones digitales y uno de sus argumentos principales de venta es que, para utilizarla, no se requieren conocimientos técnicos por parte del investigador.

La plataforma cuenta con diferentes plantillas que se pueden adaptar según las necesidades del proyecto, incluso la empresa ofrece la posibilidad de desarrollar funcionalidades personalizadas. Las herramientas con las que cuenta son: plantillas ODT personalizables para la codificación de los textos, que se transforman posteriormente en XML-TEI; *software* para la realización de ediciones basadas en imágenes (manuscritos) con múltiples funcionalidades (*zoom*, enlaces texto-imagen, etc.); motor de búsqueda avanzada (basado en Apache Lucene); posibilidad de múltiples

¹⁸ Tapas Project permite publicar, visualizar y analizar archivos XML. Disponible en: <https://tapas-project.org>.

¹⁹ TEI Publisher es una herramienta para publicar archivos XML en diferentes formatos (HTML, ePUB o PDF). Disponible en: <https://teipublisher.com/index.html>.

²⁰ Versioning Machine es un entorno web para la publicación de archivos XML-TEI basado en visualizaciones sinópticas de textos múltiples. Disponible en: <http://v-machine.org>

²¹ <https://www.netseven.it>.

²² <http://gondomar.unibo.it/archivo>.

²³ <http://www.muruca.org>.

visualizaciones (distintas visualizaciones de textos, imágenes, mapas, etc.).

Las ventajas que tiene para un proyecto trabajar con un *framework* como el que ofrece Net7 son múltiples. La principal es el ahorro de tiempo, al no tener que volver a reinventar la rueda en cada proyecto de edición electrónica (Allés, 2017: 27), y de esfuerzo: si la plataforma funciona como indica su página web, los codificadores de textos no requieren de formación técnica. Las desventajas también pueden ser varias: el coste elevado de la plataforma y la desconfianza que puede generar la dependencia de una empresa privada, que en algún momento se puede ver abocada al cierre. Sin embargo, en relación a los costes, ya hemos visto que hacer ediciones digitales requiere hacer una gran inversión en personal técnico y en formación de los investigadores. Por otra parte, el hecho de que la herramienta esté desarrollada con código abierto es un dato muy positivo, puesto que, en el caso de que la empresa desapareciese, el código se podría actualizar en cualquier momento y seguir funcionando sin problemas. Otra desventaja sería que, al ser un servicio de pago, el código no está disponible para su reutilización por otros proyectos, una demanda frecuente entre los investigadores:

El todo creo que pasa también por una apuesta contundente por la reutilización y la reproducibilidad en un sentido de ida y de vuelta: antes de reinventar la rueda, es mejor asegurarse si hay ya paquetes de código que nos puedan ser útiles, por ejemplo, el uso de frameworks para los sitios web. Y viceversa, que lo que nosotros hagamos pueda ser reutilizado por otros con la debida licencia y mención (Allés, 2017: 27).

Esta herramienta de publicación de ediciones digitales vendría a ser una herramienta estilo *prêt-à-porter* como las descritas por Elena Pierazzo. No hay duda de que la utilización de un modelo estable de edición con estas características, y de fácil implementación, serviría para consolidar el modelo de edición académica digital y ponerlo en valor entre la comunidad de investigadores. De hecho, este es uno de los objetivos del proyecto *Gondomar Digital*, tal como se indica en su página web²⁴:

Nuestro equipo tiene la ambición de ofrecer a la comunidad científica un modelo de edición aplicable a otros *corpora* dramáticos con miras a realizar, en un futuro no lejano, una colección digital coherente y uniforme de ese imponente fenómeno artístico y literario que fue el teatro del Siglo de Oro español.

²⁴ <http://gondomar.unibo.it/proyecto>.

Además de establecerse en el ámbito académico, un modelo como el que presenta el *framework* Muruca sería perfectamente factible que lo adoptaran las editoriales, las cuales, tal como ha observado Pierazzo (2019: 218) han demostrado muy poco interés —seguramente por una falta de modelo de negocio viable— por aquellas ediciones electrónicas que van más allá de las ediciones digitalizadas de obras publicadas en papel:

This is particularly lamentable, since publishing houses have traditionally been responsible for guaranteeing the quality and the dissemination of the output of textual scholarship. It is also true that the publishing model offered by the digital and the expectations of the public for free access to all resources do not easily give rise to a practice that would be commercially viable.

Según Presotto (2019: 32), el grueso de la producción de las ediciones críticas teatrales se está publicando en papel, lo cual era, además, el objetivo originario de los proyectos que las están llevando a cabo²⁵. Además, según señala el investigador, «la edición crítica digital no acaba de definirse de manera inequívoca y asentada, como es, en cambio, el caso de un proyecto de publicación en papel».

Por esta razón, es más que evidente que, si queremos avanzar en la creación de una infraestructura de publicación aplicable a un corpus amplio de textos, se requiere, en palabras de Pierazzo (2019: 215), «a preliminary and substantial modelling effort»; es decir, la comunidad científica necesita analizar los modelos y las tendencias existentes para construir sobre ellos un modelo más sólido:

In order to be able to offer a stable infrastructure for digital editions it is therefore necessary to reflect on the features that the scholarly community will consider essential to a particular type of text or scholarly problem and to agree on some essential models which take into account the new affordances offered by the digital.

Sin lugar a dudas, la existencia de una infraestructura como la que hemos analizado supondría un gran avance en la normalización tanto del uso como de la

²⁵ No podemos obviar que la tendencia a la publicación en papel es también consecuencia de la falta de reconocimiento de las publicaciones digitales por parte de los sistemas de evaluación académica, que, como indica Presotto (2019: 43), «han tardado en otorgar la misma dignidad a un producto análogo presente solamente en formato digital».

creación de las ediciones académicas digitales. Las ediciones de este tipo (las *prêt-à-porter*) perderían la espectacularidad y la creatividad de los grandes e innovadores proyectos de edición (de *haute couture*), pero serían la solución perfecta para quienes no quieren, o no necesitan, que el lado digital forme parte de la investigación. Es decir, como señala Pierazzo (2019: 214), en estas ediciones, que digamos que encajan en un molde, «the digital becomes a tool, not a field of research».

3.4 El papel del lector y del editor en la era digital

3.4.1 El papel del lector

Otro de los retos a los que se ha de enfrentar el editor digital es el de analizar cuál es el objetivo del lector cuando accede a una edición digital. El editor que publica en papel lo tiene más fácil: habitualmente, quien consulta una edición académica en papel sabe lo que encontrará. Pero, en el caso de la edición digital, ¿el lector realmente desea leer el texto? Según ha observado Pierazzo (2016: 147), una pregunta recurrente de los investigadores es: ¿las ediciones digitales son textos para ser leídos o textos para ser utilizados? McLoughlin (2009: 4) se decanta por la segunda opción:

That primary presumption [esto es, leer] is but implicit and often absent in the language of electronic editing: words like «user», «search», «archive», «navigate» give no hint that the text is there to be read through or that it is an integrated whole. The language now takes on a functional timbre that suggests the text is an object for use.

Así pues, los lectores de ediciones electrónicas son más bien usuarios que, más que leer, prefieren tomar el timón y navegar libremente por las ediciones sin que sea la lectura su objetivo principal. Este cambio de rol del lector, este empoderamiento, también lo señala Apollon (2014, 214: 5):

[...] the shift from the book medium to online editions challenges the traditional representation of «readership» [...]. Indeed, a digital online critical edition may introduce a strong notion of transfer of power from the producer to the user or reader.

Y, sin duda alguna, si las ediciones no solo se leen, sino que se utilizan y es el lector el que elige su camino de interacción con la publicación, el editor ha de tener en cuenta este cambio de rol y ponerse como objetivo la creación de herramientas para explorar el texto y generar significados a partir de ellas (Vanhoutte, 2010: 120).

Asimismo, el editor ha de pensarse muy bien el grado de responsabilidad que le va a dar al lector; es decir, en el caso de una edición crítica, el editor puede optar por incluir la mayor cantidad de material posible en relación a ediciones y manuscritos, si los hay, y que sea el lector el que decida qué leer —lo que Hockey (2000: 132) denomina «empowerment of reader»—, o bien podemos optar por ofrecer un texto único, aquel que se configura como el resultado de un proceso de edición crítica, como sucedería en una edición en papel: con un aparato de variantes.

Peter Robinson, como hemos visto, y según señala Vanhoutte (2010: 119), reconoció el error por haber optado por ofrecer diferentes visualizaciones del texto en vez del texto único editado de *The Wife of Bath's Prologue*, por lo que en sus últimos planteamientos respecto a la edición digital destaca la opción de ofrecer el texto único. De hecho, uno tiene que ser muy cuidadoso si opta por ofrecer todos los textos y variantes para que el lector lleve a cabo su propia edición, ya que existe la posibilidad de «ahogarse entre las versiones» (Dahlström 2000: 7²⁶).

Dahlström (2000: 8) considera que una solución a este problema sería que el editor ofreciese diferentes hilos de Ariadna a través del laberinto textual para que el lector se sienta guiado en su proceso de lectura y análisis del texto. Para que esta solución surta efecto, es necesario llevar a cabo un buen proceso de diseño de la edición centrado en el usuario; es decir, situando al usuario en el núcleo del diseño de la interfaz. Por ello es importante hacer un análisis previo de los usuarios potenciales (¿qué elementos querrán buscar —leer, analizar, etc.— los lectores de una edición concreta?, ¿cuáles son sus necesidades?) (Dahlström, 2004) y de los requisitos técnicos necesarios para el desarrollo; un diseño del contenido en función de ese análisis, un prototipo para ver en funcionamiento la edición electrónica y, muy importante, una evaluación de usabilidad, idealmente con usuarios reales, tal y como se llevó a cabo en el proyecto teatral *Out of the Wings*²⁷ (Spence 2013: 17). Es importante, pues, prestar especial atención a la interfaz de usuario; esto es, a la manera en que la edi-

²⁶ «Conversely, the much spoken-of hypermedia database exhibiting all versions of a work, enabling the user to choose freely between them and to construct his or her “own” version or edition, presupposes a most highly competent user, and puts a rather heavy burden on him or her. Rather, this kind of ultra-eclectic archive can result in the user feeling disoriented and even lost in hyperspace».

²⁷ <http://www.outofthewings.org> [Última visita 18/09/2013].

ción presenta los contenidos al usuario y la experiencia que este tiene en su proceso de lectura, un aspecto que todavía está poco desarrollado en las ediciones digitales (Fraistat y Jones 2009: 10).

3.4.2 *El papel del editor*

Cuando se analiza la controversia sobre la atribución de las obras auriseculares, uno se puede sentir tentado por los presupuestos barthianos de la *muerte del autor* y pensar que el autor es, en realidad, «un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad» (Barthes, 1987: 66) y, en vez de ello, considerar el Siglo de Oro como el lugar en el que una multiplicidad de voces y manos convergen (Parrack, 2008: 301) o incluso preguntarse, como hizo Foucault, si realmente importa quién habla²⁸. Como alternativa a este enfoque posestructuralista, Oleza (2001: 29) manifiesta su interés sobre la autoría de forma diferente; esto es, no considerando las comedias auriseculares como obras escritas en un determinado momento, por un autor concreto, sino concibiéndolas como «formaciones geológicas, en las que se superponen diversos estratos». Según esta idea, los textos, tal y como los conocemos hoy, estarían formados por una serie de capas, cada una de las cuales contiene sus propias particularidades. Por tanto, la forma de aproximarse a los textos sería identificando esos elementos característicos y viendo cómo se conectan unos con otros —o incluso con otros textos— para descubrir la multiplicidad de voces que habitan en ellos. Como hemos visto, la edición electrónica es el medio idóneo para realizar esas conexiones, puesto que el texto electrónico permite dotar de significado a los elementos individuales y enlazarlos entre sí o con otros textos para facilitar, así, tanto el análisis textual como el análisis de autoría.

Si al estudiar la controversia sobre la atribución de *La Estrella de Sevilla*, nos habíamos enfrentado a esa posibilidad de escudarse tras el concepto barthiano de la muerte del autor, al poner en marcha el proceso de creación de una edición digital, también se interpone en el camino el concepto de la *muerte del editor*. Así lo explica Murphy (2008: 294): «Barthes argued that “To give a text an author is to impose a limit on [it]... to close the writing”, and editorial theory in the past three decades has construed the editor as another limit, so the editor, too, must die».

Ante esta provocadora afirmación, hemos de considerar otras alternativas en

²⁸ «¿Qué importa quién habla?» es la pregunta, tomada de la obra *Texts for Nothing* de Samuel Becket, que Michel Foucault utilizó como punto de partida en la conferencia «¿Qué es un autor?» que dictó el 22 de febrero de 1969, en la Sociedad Francesa de Filosofía. Véase Foucault, 1987.

relación al rol del editor. Así pues, en vez de eliminarlo, podemos afirmar que «electronic publication puts the edition, and thus the editor, into a radically different position» (Sperberg-McQueen: 2009 [1997]2, 29).

Esta «posición radicalmente diferente» puede suscitar cierta controversia, puesto que, al igual que McDonald, en su libro *The Death of the Critic* (2007), llamó la atención sobre la muerte del crítico como consecuencia del poder que daba la blogosfera para que cualquier persona se convirtiera en crítico literario, esta reconsideración del rol de editor de edición digital también implica que cualquier persona pueda editar un texto y publicarlo en la red. De esta manera, cuando alguien utiliza un buscador para localizar textos primarios, lo que se puede encontrar es tan solo una reproducción de «compromised texts» (Murphy, 2008: 294). Estos textos de calidad dudosa y el *ranking* que tienen en las páginas de resultados es un aspecto difícil de controlar. El único remedio para evitar esto es publicar ediciones académicas de calidad que ocupen esos primeros puestos, y que sean, por tanto, el primer lugar que visiten las personas interesadas en consultar los textos. Esta necesidad de llenar la red de textos con rigor científico es lo que ha provocado que una multiplicidad de voces llamen la atención sobre la necesidad de tener un modelo de edición crítica digital (Hockey, 2000; Cummings, 2008; Pierazzo, 2016).

Así pues, en el proceso del modelado de datos para crear la edición digital de *La Estrella de Sevilla*, en un estadio inicial surgió la pregunta: ¿cuál es el rol del editor en una edición digital? Entre otras tareas, el rol del editor digital es pensar en las cosas que el lector/usuario querrá buscar en el texto y qué aspectos querrá analizar. Es importante, además, que esta reflexión se haga en esa fase inicial del modelado de datos, porque es el momento en el que estableceremos los objetivos de la edición y pensaremos en la forma en la que el lector va a utilizar nuestra edición.

Puede parecer obvio, pero conviene recordar, como hace Apollon (2014: 1), que «the notion, practice and techniques of ‘critical editions’ as well as the role of the ‘scholarly editor’ both antedate the age of information processing and the Internet by centuries». Y es que el editor siempre ha estado ahí: antes y después de internet y, en cierta medida, su rol permanece inalterable: es el lector experto que hace de intermediario, o facilitador, entre los textos del pasado, a menudo conflictivos, y los lectores del presente. El cambio que supone la web para el rol del editor lo expone Pierazzo (2016: 8) de la siguiente manera: «the easier it becomes to publish on the Web, the larger the quantity of textual materials available, the more important becomes the guidance of the editor».

Es decir, ante la gran cantidad de material textual que permite la publicación digital, el editor ha de convertirse en un excelente gestor de la información. Por

tanto, su papel en la creación de una edición digital es el de facilitador (Sperberg McQueen, 2009, Shillingsburg, 2006) de la lectura del texto y de sus variantes; de la exploración de textos adicionales y del material audiovisual complementario, etc. El editor-facilitador es, o debería ser, además, un arquitecto de la información; esto es, ser capaz de estructurar, organizar y etiquetar la información de manera que sea sencilla de gestionar y fácilmente localizable por el usuario (Morville y Rosenfeld, 2012).

Aunque la naturaleza del editor digital es la misma en la era anterior a internet y en la posterior, bien es cierto que el nuevo rol de editor digital exige unas capacidades y destrezas diferentes. Por tanto, como apunta Apollon (2014: 9), es necesario que surjan nuevos editores con la destrezas necesarias para acometer este nuevo oficio, tal como sucedió con el advenimiento de la imprenta en los siglos XV y XVI:

Developing digital critical editions of ancient texts and documents will require the appearance of a new type of editor/entrepreneur [...] it has now become urgent to find this new type of entrepreneurs, as was the case of printers/publishers, a craft that the invention of printing incited for its development in the fifteenth and sixteenth centuries in Europe.

CAPÍTULO 4
LA EDICIÓN DIGITAL DE *LA ESTRELLA DE SEVILLA*



4.1 Modelling o modelado de datos

En un proyecto de digitalización, en la fase previa a la transcripción o a la codificación de los textos, se realiza tanto el análisis de los datos como lo que en inglés se conoce como *data modelling*, y que podríamos traducir como «representación o modelado de datos». Este modelado o representación de los datos ocupa un lugar central en las humanidades digitales, dado que los ordenadores dependen de los modelos para funcionar (Pierazzo, 2014: 12; Flanders y Jannidis, 2015). Según Flanders y Jannidis (2015), existen dos tipos de modelling: *process modelling* y *data modelling*. Las investigaciones en humanidades digitales se han centrado en el *data modelling* para encontrar la mejor manera de expresar las propiedades específicas de los artefactos culturales, y han sido muchos los debates que se han generado en torno a este concepto, tales como, por ejemplo, cómo representar la materialidad textual. A través de *data modelling* se describen objetos reales, sus sustitutos digitales o los objetos creados digitalmente.

Para definir el término de *data modelling*, Flanders y Jannidis (2015: 230) recurren a una definición del concepto procedente del ámbito de la informática: «data modeling is “a collection of conceptual tools for describing data, data relationships, data semantics, and consistency constraints” (Silberschatz et al., 1996: 7)», y añaden:

So the data model is not identical with the data, but rather a description of it that includes the semantics of the data and from which one can derive more formal aspects like the structural properties of the data consistency constraints that apply to it. So data modeling can be understood as a process of abstraction, starting with real (or digital) objects and ending with very abstract descriptions in a very formal notation (Flanders y Jannidis, 2015: 230).

Willard McCarty (2002, 2004, 2008) define el concepto de *modelling* como «the heuristic process of constructing and manipulating models». Por *model* entiende «either a representation of something for purposes of study, or a design for realizing something new». Se trata, pues, de un proceso continuo de descubrimiento a través de la manipulación de aquello que se ha representado; un proceso que se sitúa en el núcleo no solo de las humanidades digitales, sino de cualquier actividad crítica y epistemológica (Pierazzo, 2014: 44).

A partir de estas definiciones, vemos que una edición digital de una obra se considera un modelo de esa obra, ya que una edición representa determinadas características de la obra original, las cuales han sido seleccionadas y aparecen represen-

tadas según el punto de vista de quien lleva a cabo la edición. Como indica Elena Pierazzo, esta selección es el acto definitorio del concepto de *modelling*, puesto que crear un modelo —crear una edición— implica imponer límites, ya que si nuestro modelo aspira a igualar al objeto en todos los sentidos, deja de ser un modelo para convertirse en el objeto en sí. Es decir: una edición idéntica a una fuente primaria, igual en todos sus aspectos, no es una edición, sino una fuente primaria. La creación del modelo es un proceso esencial en muchas de las actividades que se llevan a cabo en el ámbito de las humanidades digitales. En el caso de la creación de una edición digital que utilice un esquema basado en las directrices TEI para validar la marcación, este esquema —conocido como ODD (One Document Does it all)— es el que contiene los resultados del *data modelling*, porque allí aparecen reflejados todos los elementos que hemos seleccionado para la marcación del texto y sirve como ayuda para verificar que la codificación de estos es correcta, o para asegurarnos que se están codificando determinados elementos de forma obligatoria.

Según Flanders y Jannidis (2015: 230), el primer nivel del proceso de modelado en la representación de datos es el *conceptual data modeling*, y este consiste en la «identification and description of the entities and their relationship in the “universe of discourse” (the established term for that part of the world a modeler is modeling) and notation of the findings, for example in an entity-relationship diagram». En las humanidades digitales, según Flanders y Jannidis (2015: 231), el esquema ODD que se utiliza en las directrices TEI (Text Encoding Initiative) ofrece un tipo de *conceptual modeling*:

The ODD format is a document that contains XML schema fragments and their documentation; it also contains mechanisms for expressing specific choices and constraints, such as the application of local controlled vocabularies or the omission of specific elements. Because the ODD crates and explicit linkage between the semantic domain of documentation and the logical/structural domain of the schema (which is generated directly from the ODD file), it offers a kind of conceptual modelling.

Por tanto, el reto a la hora de crear un modelo se encuentra en diseñarlo de manera que se adecue al objetivo que el creador del modelo se ha propuesto alcanzar. La creación del modelo es, a su vez, un proceso de aprendizaje cuyo resultado es un conocimiento más exhaustivo del objeto de estudio; un proceso iterativo que requiere una reelaboración continua que se construirá a través de éxitos y fracasos:

«modelling succeeds intellectually when it results in failure, either directly within the model itself or indirectly through ideas it shows to be inadequate. This failure, in the sense of expectations violated, is fundamental to modeling» (McCarty, 2004: 26).

Aunque pueda resultar paradójico que un fracaso en la construcción de un modelo se vea como un éxito en la creación del modelo, la verdad es que el hecho de que el investigador descubra que su modelo contiene aspectos fallidos le obliga a repensarlo y a modificarlo. Según indica Pierazzo (2014: 46), los fallos en el modelo se pueden deber, por un lado, a una selección equivocada de los elementos que se quieren incluir en este (quizá son demasiados o no son los suficientes para llevar a cabo el análisis deseado) o, por otro, a que haya una falta de comprensión de las relaciones que existen entre estos elementos (por ejemplo, si se produce una interpretación fallida de la relación entre los testimonios de una obra).

De lo que no cabe duda es de que el acto de modelado es un proceso cognitivo durante el cual se aprende sobre el objeto de estudio, ya que, gracias a él, descubrimos significados y podemos establecer nuevas relaciones entre elementos que eran desconocidas hasta el momento. De igual manera, el modelo nos permite dar respuestas a preguntas que difícilmente sería posible contestar sin él.

McCarty distingue dos fases en el proceso de *modelling*: la primera consiste en la construcción y la segunda en la manipulación. Por ejemplo, la creación de una base de datos relacional y las posteriores búsquedas para explorar los datos sería un ejemplo de cómo son estas fases. Ahora bien, los límites entre ambas, como indica McCarty, a menudo están difuminados; sobre todo en las primeras etapas, porque el descubrimiento de errores en la segunda nos obliga a volver a la primera para solucionarlos.

Según McCarty, existen dos tipos de *modelling*: *modelling-of* y *modelling for*. El primero es una simplificación descriptiva de un objeto complejo y el segundo es el diseño que nos guía hacia nuevos significados (Pierazzo, 2014: 46). Para Quamen (2013), tiene más sentido hablar de representación y diseño para distinguir los dos tipos de *modelling*.

A model of something is an exploratory device, a more or less «poor substitute» for the real thing (Groenewold 1960: 98). We build such models-of because the object of study is inaccessible or intractable, like poetry or subatomic whatever-they-are. In contrast a model for something is a design, exemplary ideal, archetype or other guiding preconception. Thus we construct a model of an airplane in order to see how it works; we design a model for an airplane to guide its construction. A crucial point is that both kinds are imagined, the former out of a pre-existing reality, the

latter into a world that doesn't yet exist, as a plan for its realization (McCarty, 2004).

Así pues, podemos considerar el modelo como una herramienta para encontrar y expresar significado; un «exploratory device», como señala McCarty (2003), que nos ayuda a conocer mejor nuestro objeto de estudio y que nos permitirá mejorar el producto final gracias a su reelaboración continua. En este sentido cobra especial relevancia la frase de J. M. Culkin, erróneamente atribuida a Marshall McLuhan¹ : «We shape our tools and therefore our tools shape us», puesto que en el proceso de creación de estas herramientas es inevitable que se vayan produciendo modificaciones y mejoras en función de nuestra experimentación e interacción con el modelo.

Tal como señala Pierazzo (2016: 105), el mejor método para llevar a cabo el modelado de una edición digital es comenzar diseñando el producto final. Según esta investigadora, este ha sido el método que se ha seguido en muchos de los proyectos desarrollados en el Departamento de Humanidades Digitales del King's College de Londres, y consiste en aplicar lo que en inglés se conoce como *top-down approach*; esto es, abordar el proyecto desde el diseño final del producto y, desde ahí, realizar el proceso inverso para conocer, así, los métodos y herramientas necesarios para obtener ese resultado final:

This approach is thought to work for several reasons, firstly because it allows scholars not used to working in digital environments to concentrate on the things they would like to do with the edition, rather than trying to think how to produce the edition, an understanding that may only come to them at the end of the editorial work. Secondly, it allows scholars to drift away from the paradigm of the page: if they are offered the possibility of designing a digital product right at the beginning of the editorial process, it will be easier to think in digital terms, and not to transpose on the new medium their expectations nurtured within a print environment. Finally, this approach helps scholars to concentrate on the research questions that the edition will have to answer, or the why.

La mejor forma de llevar a cabo este método es a través de *wireframes*, que es como se conoce en diseño web a la representación esquemática de una página web, y que consiste en representar, en forma de guía visual, la ordenación del contenido y la interacción entre los elementos. El resultado de esta visualización es un proto-

¹ Driscoll y Pierazzo (2016) también han cuestionado la autoría de esta cita. En efecto, se suele atribuir a McLuhan, pero en realidad la escribió John Culkin, compañero de McLuhan en la Fordham University y un gran estudioso de sus teorías, en el artículo publicado en *Saturday Review* «A Schoolman's Guide to Marshall McLuhan». Disponible en: <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1967mar18-00051> [Última visita 17/07/2020].

tipo plenamente funcional que permite, desde un estadio muy inicial del proyecto, ver qué cosas resultan imprescindibles para nuestra edición y de cuáles se puede prescindir. De igual manera, se pueden establecer los objetivos que se quieren conseguir para el producto final.

En nuestro caso, para realizar este prototipo que funcionara a modo de «exploratory device» (McCarty, 2003), se ha utilizado el *software Axure*², que, aunque es de pago, ofrece una prueba gratuita de 30 días que permite diseñar un prototipo totalmente funcional e interactivo. De hecho, fue elegido por su gran capacidad para crear prototipos web muy cercanos al producto final sin necesidad de escribir código.

Así, pude establecer desde un principio los objetivos fundamentales para la edición, es decir, los elementos que, dadas las características del texto y el tipo de edición que quería conseguir, tenía que incluir la edición digital:

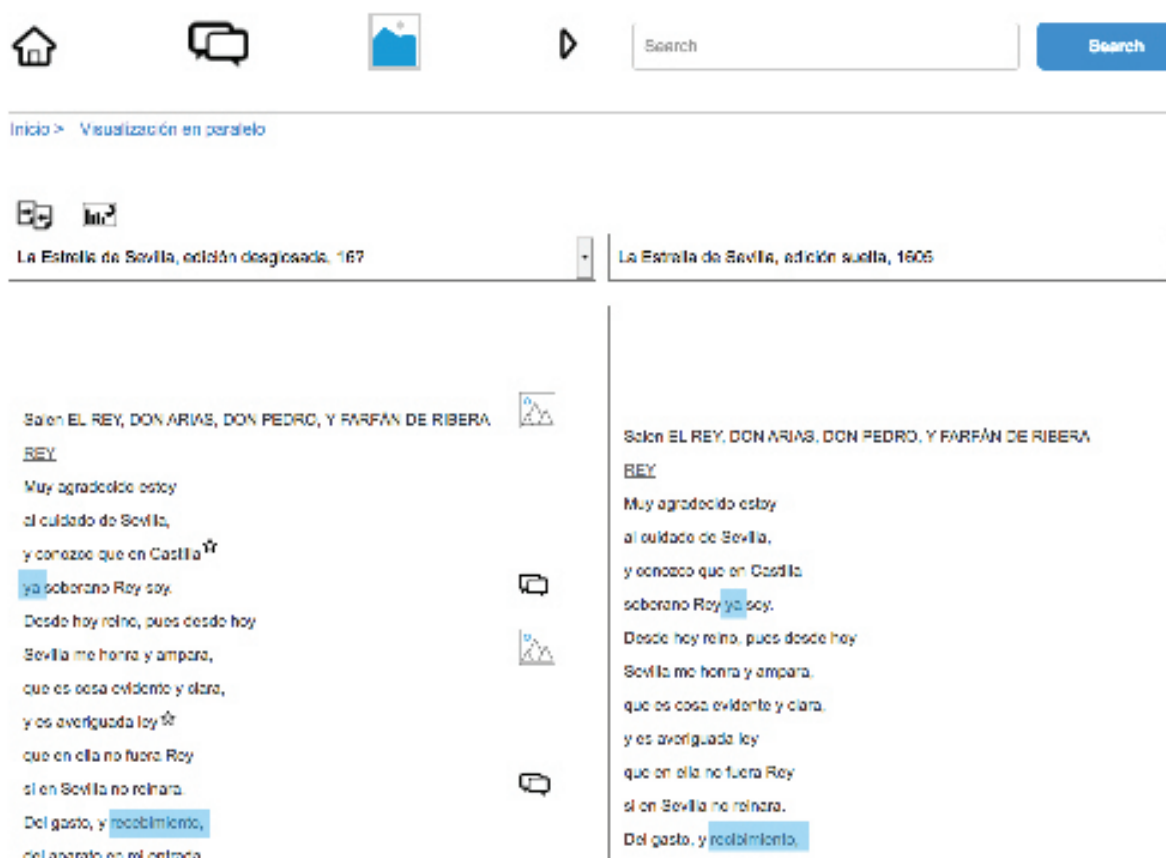


Fig. 9 Wireframe de la edición de *La Estrella de Sevilla* realizado con Axure. Visualización de dos textos con todas las opciones activadas (notas, imágenes, comparar textos).

² <https://www.axure.com>. [Última visita 17/07/2020].

- Visualización de los textos en paralelo para poder leer de uno a tres textos en pantalla.
- Diferentes opciones para que el usuario seleccione qué tipo de nota (crítica, explicativa, vocabulario, imágenes, etc.) leer, en caso de necesitar o interesarse por alguna (Dahlström, 2004).
- Opción para destacar las diferencias entre la edición suelta y la desglosada.
- Un buscador.

Sin duda alguna, la posibilidad de explorar este prototipo de forma casi similar al producto final, a modo de análisis funcional de la edición, permite establecer más fácilmente la funcionalidades que debe tener la edición digital final. Asimismo, como ha observado Pierazzo (2016: 107), «the model of an edition must foresee all the possible questions editors and end users are likely to pose, and must embed the knowledge necessary to answer such questions». Y estas preguntas, tanto del editor como del lector/usuario, han de quedar claras desde el principio, para que sirvan como base sobre la que construir los cimientos de la edición digital.

4.2 Análisis de ediciones digitales de textos teatrales

Como hemos visto anteriormente, para que se dé una evolución óptima y efectiva en la publicación de ediciones académicas digitales, es necesario tener un modelo que sirva de guía para futuras publicaciones y que establezca ciertas características que las dote de uniformidad. Esta es la forma en la que el lector se sentirá más seguro y familiarizado con el entorno.

A pesar de la falta de un modelo de edición electrónica, sí que existen proyectos de edición digital de textos teatrales —destacan, sobre todo, las ediciones de las obras de Shakespeare de centros de investigación con una amplia experiencia en humanidades digitales— que nos pueden dar ideas sobre los procedimientos más efectivos para la visualización de los textos, la presentación del material multimedia, el uso de buscadores o índices de contenidos, etc. Para ello, antes de comenzar un proyecto de edición digital, conviene hacer un análisis de las ediciones ya publicadas para analizar los aspectos más interesantes de su contenido y/o funcionalidad. A través de este análisis, podemos conocer cuáles son los proyectos que de una forma más efectiva presentan el texto digital y qué herramientas y procedimientos utilizan para conseguir este objetivo. A continuación, procedo a destacar los aspectos que considero más relevantes de algunos proyectos publicados. Algunas de sus

características han sido implementadas en la edición electrónica de *La Estrella de Sevilla*. También analizaré con más detalle dos ediciones digitales de distinta naturaleza: *La traición en la amistad*, de María de Zayas, y *La dama boba: edición crítica y archivo digital*, de Lope de Vega.

The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online

Durante mi estancia de investigación en el Departamento de Humanidades Digitales del King's College de Londres en el 2015 tuve la suerte de poder analizar con detalle la edición digital *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*³ junto a su coordinador, Paul Caton.

En el año 2012 se publicaron en papel (7 volúmenes) las obras completas de Ben Jonson: *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*. Y un tiempo después vio la luz la edición digital, pensada, como reza su descripción, para lectores del siglo XXI. Aunque se trata de un proyecto titánico, por la gran sofisticación técnica que presenta y por la gran cantidad de material adicional que incluye, lo que han hecho los creadores de la edición digital es aprovechar la existencia de la publicación en papel para ofrecer una nueva herramienta que facilite el estudio de las obras de Jonson. Por tanto, la edición digital —un producto solo disponible bajo suscripción⁴— se presenta como un complemento a la lectura del libro en papel o como un recurso para ser leído o utilizado de forma individual.

Este proyecto es fruto de la colaboración entre una editorial (Cambridge University Press) y una universidad (King's College London), lo cual demuestra la importancia de que los nuevos modelos editoriales digitales surjan de las universidades y centros de investigación (Megías, 2019: 108)⁵.

El resultado es magnífico y es posible que sea la única publicación existente

³ <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/>

⁴ Para que un producto sea rentable económicamente, parece que es necesario que se centre en figuras y obras con una demanda de lectores suficiente. De otro modo una editorial comercial no apostaría por él. Por otro lado, si los proyectos son financiados con fondos públicos, ¿deben ofrecerse bajo suscripción o pago? La respuesta debería ser negativa. Finalmente, como añadido a esta reflexión: las cantidades simbólicas con las que normalmente se financian los proyectos de humanidades en España, ¿son suficientes para desarrollar proyectos potentes de libre acceso y con perspectivas de continuidad a medio y largo plazo? La respuesta, de momento, sigue siendo negativa.

⁵ En este caso, se trata de un producto comercial que ha sido creado gracias a la colaboración de especialistas en publicaciones digitales y aporta un gran valor añadido. Por este motivo, se diferencia de otras publicaciones de acceso abierto, como son las obras de Ben Jonson publicadas en Project Gutenberg, por ejemplo. El pago de una suscripción le permite a la editorial sufragar los gastos de creación y mantenimiento de la publicación digital, lo cual es, sin duda, la manera más viable de garantizar la supervivencia de un objeto digital de estas características..

hasta el momento con la capacidad de aprovechar el medio electrónico para favorecer la lectura y el estudio del teatro del dramaturgo contemporáneo de Shakespeare, Ben Jonson. La edición digital consiste, pues, en una versión de la edición en papel con materiales y herramientas adicionales. Así describen el proyecto en el apartado «About»⁶:

The Online Edition presents a fully searchable version of the Print Edition, including all the original introductions, collations, and commentary, but it complements, develops, and vastly extends the Print Edition with a large and flexible array of textual and contextual materials. The textual components consist of hundreds of digital images and dozens of searchable old-spelling transcriptions of the early printed versions of Jonson's texts and some of the major manuscripts. Presented in an array that allows both for individual viewing and for on-screen comparison, these images and old-spelling texts can be explored independently or in close conjunction with the modern-spelling version. The reader can call up any combination of modern-spelling text, old-spelling transcriptions, and digital images, and move flexibly between them. Together, they give an unprecedented sense of the character and richness of Jonson's texts in their early published forms, and their complex and diverse variants.

Para muchas de las funcionalidades de nuestra edición de *La Estrella de Sevilla*, hemos utilizado algunas de las soluciones de visualización que presenta la edición digital *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*. Así, desde el punto de vista de la visualización de los textos, resulta interesante la posibilidad de poder leer los textos en paralelo para poder comparar la versión original con su versión modernizada. Además, es posible alinear los textos para sincronizar las lecturas en paralelo.

Por otra parte, el usuario puede activar y/o desactivar las notas (comentarios y variantes textuales). A través de diferentes iconos, se activan las ventana *popup* que contienen la información.

⁶ <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/about/>

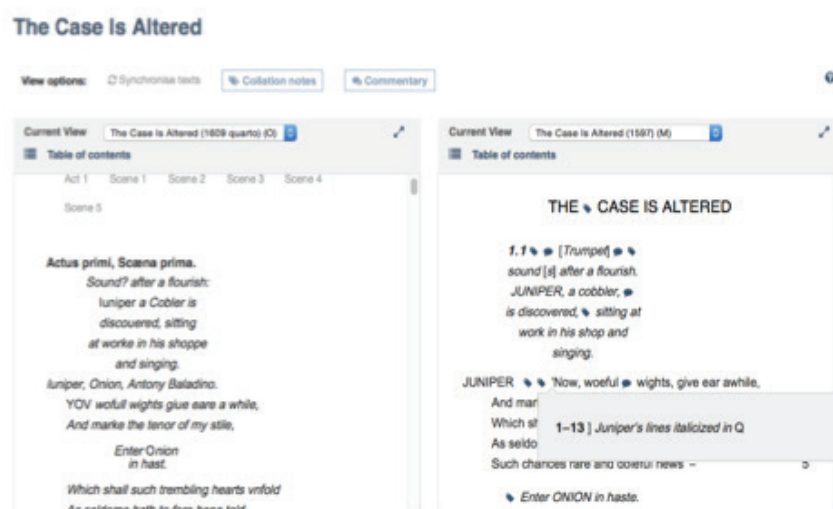


Fig. 10 Visualización en paralelo de la obra *The Case is Altered* con la anotación activada.

Visualización de variantes

Shakespeare Internet Editions⁷, coordinado por Michael Best, es uno de los proyectos pioneros en edición electrónica de textos shakesperianos, y se caracteriza por su desarrollo y actualización constante.

[T]he first principle I am advocating is that we take the initiative, pushing the boundaries of what we can do with electronic text and data, even if it means that we take risks in terms of traditional scholarly patterns. Let us show that our scholarship can do more than insolent print or haughty tradition sets forth (Best, 2006: 11).

Uno de los aspectos que más destaca de este archivo digital —formado por textos, facsímiles, fragmentos de vídeo y audio de representaciones, así como abundante material crítico sobre cada obra— es la posibilidad que se brinda al lector para explorar los textos del Bardo tanto desde la rica variedad textual de las diferentes ediciones de forma simultánea como desde el punto de vista de la puesta en escena a través de la riqueza de recursos multimedia que presenta. A partir de una

⁷ <https://internetshakespeare.uvic.ca>.

codificación de colores, se pueden visualizar las variantes presentadas por todas las ediciones de una obra. Además, el usuario puede habilitar o deshabilitar esta funcionalidad en función de sus intereses en el momento de la lectura.

Textos en paralelo, vídeos de puestas en escena junto al texto y un potente buscador

Con un diseño más claro, elegante y accesible, destaca el portal Richard Brome Online, dirigido por Richard Cave⁸ y formado por dieciséis obras de este dramaturgo inglés del periodo jacobino. Cada edición está formada por la transcripción del texto procedente de la impresión en cuarto y un texto modernizado, y ambos se pueden leer de forma individual o en paralelo a través de los enlaces que conectan a los personajes de cada una de las versiones. Además de por la vinculación de los textos en paralelo, esta edición electrónica destaca por la inclusión de breves vídeos de ensayos de representaciones por parte de alumnos de la Royal Shakespeare Company y Shakespeare's Globe, quienes analizan las posibilidades de representación que ofrecen algunas de las escenas. A diferencia de Internet Shakespeare Editions, que también ofrece audio y vídeo de algunas obras, pero de forma separada en una sección dedicada a la puesta en escena (dentro de la sección «Performance»), Richard Brome Online permite al usuario explorar el texto al mismo tiempo que visualiza estos clips de vídeo junto a las notas explicativas que los acompañan, por lo que no solo sirven para ver una propuesta de puesta en escena por parte de actores, sino que también es una muestra de lo que podríamos considerar un lugar de encuentro entre profesionales de la filología y profesionales de las tablas en el que intercambian sus impresiones sobre cómo representar determinados pasajes.

A pesar de que el procedimiento más habitual para hacer búsquedas en páginas web (archivos digitales, bases de datos, blogs, etc.) es a través de buscadores de texto libre, algunos proyectos de edición digital optan por no incluir esta herramienta. No es este el caso de los dos proyectos que acabamos de ver, ya que ambos cuentan con un buscador que permite hacer búsquedas de texto libre tanto en el texto completo como en apartados específicos (acotaciones, parlamentos, notas y glosario) de una o de todas las obras que conforman las colecciones.

Explorar el texto a través de índices

⁸ <https://www.dhi.ac.uk/brome/>.

Explorar los textos electrónicos a través de búsquedas de texto libre implica que el usuario quiere comprobar la presencia de uno o más términos ya conocidos. Sin embargo, una edición electrónica también puede desarrollarse con la idea de ofrecer al usuario un camino de exploración del texto ya trazado; se trata de ofrecer a los lectores una serie de índices temáticos preparados por el investigador en los que se agrupan y destacan los aspectos más importantes del texto, lo cual permite acceder al mismo desde otra perspectiva. Este es el sistema que utiliza la edición digital de la comedia cervantina *La entretenida*⁹, desarrollada por John O'Neill, y que ofrece el texto de la obra en diferentes ediciones —una de ellas, anotada— así como una traducción al inglés llevada a cabo por el propio investigador. Esta edición presenta unos índices (de nombres, lugares, oficios, términos especializados, refranes, vestuario, objetos de la puesta en escena, etc.) útiles para contextualizar la obra. Según se indica en la documentación que acompaña al proyecto, están pensados para ser ampliados en futuras ediciones y convertirse en una nueva forma de analizar todas las obras de *Ocho comedias y ocho entremeses* de Cervantes. En esta edición, podemos ver cómo se le puede sacar rendimiento a la tecnología para facilitar la obtención de información y permitir analizar el texto a través de sus propias herramientas. Por tanto, en una edición digital, sería deseable contar con una combinación de buscador de texto libre —para localizar rápidamente palabras o fragmentos— y un índice de palabras —para analizar el texto—.

***La traición en la amistad*, de María de Zayas**

En el año 2015, algunos miembros del grupo de investigación teatral DICAT¹⁰, dirigido y coordinado por Teresa Ferrer Valls, en el marco del proyecto de innovación educativa Te@doc¹¹, publicamos una edición electrónica de *La traición en la amistad* de María de Zayas¹². El objetivo de esta edición, además de crear un recurso útil,

⁹ <http://entretendida.outofthewings.org>.

¹⁰ En la creación de contenidos participaron, además de la directora y coordinadora Teresa Ferrer Valls, Nàdia Revenga Garcia, Josefa Badía Herrera, Alejandro García Reidy, Xelo Candel, Rosa Durá Celma, Purificación García Mascarell, Luz C. Souto, Irina Ionescu, Luis M^a Romeu Guallart. Además, el grupo contó con el apoyo técnico de Cristina Maestre Urbano, Carlos Muñoz Pons y Pablo Romeu Guallart.

¹¹ <https://dicat.uv.es/te@doc/index.html>. Además de la edición electrónica de María de Zayas, el grupo desarrolló el proyecto El teatro clásico español a través de sus documentos: materiales docentes multimedia, que consiste en cinco unidades didácticas multimedia sobre el teatro y sus documentos: https://dicat.uv.es/te@doc/el_teatro_y_sus_documentos.html [Última visita 28/11/2020].

¹² El proyecto estuvo financiado por el Vicerrectorado de Cultura, Igualdad y Planificación de la Universitat de València. Proyecto DocenTIC (35/DT11/10, UV-SFPIE_DOCE12-80859, UV-SFPIE_DOCE13-146343). El resultado se puede consultar en: <https://dicat.uv.es/te@doc/edicion/TraicionenA>.

de marcado carácter didáctico, para un público estudiantil, era experimentar con la creación de ediciones digitales para iPad, a través de la herramienta iBooks Author, y en formato PDF interactivo a través de Adobe InDesign. Para ello, elaboramos un texto crítico a partir del único testimonio conservado de la obra, la copia manuscrita con signatura Res/173 de la BNE, teniendo en cuenta diferentes ediciones modernas de la misma. La obra, rescatada por Serrano y Sanz en 1903, tan solo había recibido en ese momento la atención de editores como Alessandra Melloni, Santamera y Doménech, Scott Soufas y Valerie Hegstrom.

El resultado fue un texto con carácter divulgativo, pero con un marcado rigor científico, pensado para un público general, no necesariamente especializado en el Siglo de Oro, y, sobre todo, para su utilización en las aulas. Por este motivo, el texto va acompañado de notas de distinta tipología. Así, a través de un sistema de iconos diferentes que identifican cada tipo de nota (explicativa, de vocabulario, textual o vinculada a un vídeo), el usuario puede escoger qué nota leer en función del nivel de profundidad o especialización que desee. El texto, además, está dividido en cuadros y escenas. Al inicio de cada cuadro se añade un resumen en castellano e inglés para facilitar la comprensión a los lectores que lo precisen.

Desde el punto de vista técnico, la creación de esta edición no entrañó apenas dificultad, puesto que se utilizaron herramientas sencillas, que no requieren ningún conocimiento de programación, como son iBooks Author¹³ y Adobe InDesign. De esta parte me encargué personalmente y me pareció que la herramienta de Apple resultaba más fácil de utilizar, puesto que era sencilla e intuitiva, mientras que InDesign, dada su versatilidad y especialización, requería mayores conocimientos, sobre todo relacionados con la maquetación de PDF interactivo. De cualquier manera, el hecho de haber desarrollado esta edición en dos formatos diferentes me permitió adquirir conocimientos no solo técnicos, sino de presentación y organización de contenidos. Además, me permitió experimentar de primera mano las posibilidades que tiene el medio electrónico para la edición de textos teatrales y, sin duda, el aprendizaje que obtuve en aquel proyecto se ha visto reflejado en el trabajo que aquí presento.

mistad_Zayas.html [Última visita 12/07/2020].

¹³ El 10 de junio de 2020, Apple informó a los usuarios de iBooks Author de que no volverá a haber actualizaciones del programa y pronto desaparecerá de la App Store, aunque los libros publicados hasta el momento continuarán estando disponibles. La creación de libros electrónicos para iPad se hará a través del *software* Pages. De hecho, Pages tendrá pronto la capacidad para importar libros creados en iBooks Author para poder seguir editándolos. Al parecer, será posible recuperar el libro que publicamos, e incluso lo podremos editar, pero este es un caso claro de lo que sucede cuando se trabaja con entornos propietarios: cuando la empresa decide dejar de actualizar la aplicación y esta desaparece, el trabajo desaparece para siempre.

La idea era experimentar con ambas plataformas para comparar los resultados y ver qué producto resultaba más viable en el caso de querer hacer en el futuro una colección de obras de similares características. El trabajo resultó ser bastante laborioso, en cuanto a la inversión de tiempo realizada, por la enorme cantidad de notas y material gráfico que contiene la obra y porque se tuvo que maquetar sin la posibilidad de automatizar ningún tipo de acción.

El producto final, tanto el creado con iBooks Author como el creado con Adobe Indesign, fue muy similar: una edición electrónica interactiva en la que el usuario puede escoger qué tipo de nota quiere leer según su nivel de conocimiento o intereses. Esta característica fue uno de los objetivos que establecimos al principio del proyecto y ha sido uno de sus aspectos más destacados. Así la describía Daniel Fernández (2015: 635) en su reseña de la edición:

Los cuadros de texto con las aclaraciones pertinentes solo se muestran, en forma de ventanas emergentes, al clicar sobre las llamadas de las notas, de modo que la información ofrecida se ajusta a los intereses y necesidades de cada lector, que antes de abrirlas sabe ya qué tipo de explicación encierran. Este excelente sistema de anotación, tan grato para el usuario, supone, a mi juicio, uno de los mayores aciertos de *La traición en la amistad* a cargo del grupo Te@doc, y una valiosa explotación del formato digital.

Ahora que han pasado cinco años desde su publicación, y a partir de los comentarios recibidos por los usuarios, sabemos que la edición en PDF interactivo para leer a través de la aplicación Acrobat Reader ha tenido mejor acogida que la edición para iPad, la cual estaba limitada para su uso exclusivo en dispositivos iOS.

La dama boba: edición crítica y archivo digital

El proyecto dirigido por Marco Presotto (Universidad de Bolonia), *La dama boba: edición crítica y archivo digital*¹⁴, publicado en el año 2015, es el trabajo más ambicioso de edición digital de una obra del Siglo de Oro que existe hasta el momento, y el que mayor partido saca de todas las posibilidades que ofrece el medio electrónico. Muestra de su enorme interés para la comunidad de humanistas digitales interesados en el ámbito de la edición académica digital es que Patrick Sahle la ha incluido en la sección de ediciones recomendadas¹⁵ en *A Catalogue of Digital Scholarly Editions*.

¹⁴ <http://damaboba.unibo.it>

¹⁵ La última actualización del Catálogo de Patrick Sahle es del 17/12/2017, y tiene un total de 607 edi-

Tal y como hemos visto en el apartado «¿Qué es una edición académica digital?», Patrick Sahle realiza una distinción entre edición digital y edición digitalizada. Como decíamos, para Sahle, una edición digitalizada no puede convertirse en edición impresa sin perder gran parte de su contenido o funcionalidad. Y lo que diferencia esta edición de *La dama boba* de las otras ediciones electrónicas que ya existían¹⁶ es justamente eso, que en esta ocasión se agrega el contenido y la interactividad que la ligan irremediamente al medio electrónico. De hecho, tal como se indica en la sección «El proyecto», la edición crítica que se presenta «aprovecha ampliamente los resultados de la edición publicada [en papel] por Prolope (2007)». Por tanto, se entiende que a partir de ese trabajo ya realizado y publicado en papel, se ha añadido nuevo contenido y funcionalidades que la han convertido en archivo y edición crítica digital.

Según señalan Presotto y Boadas (2017: 137), el objetivo de este proyecto es dar cuenta de la «compleja historia textual de la pieza». En una edición en papel, dicha historia textual se presentaría en forma de estudio introductorio, apéndice o notas al pie de página, pero en este caso, los autores de la edición se han aliado con la tecnología para superar los límites del papel y presentar el conjunto de los testimonios textuales. Ya lo señaló Valdés (2014: 8) en su extenso listado de «Anhelos, realidades y sueños» que tenía respecto a la edición digital:

Esas limitaciones desaparecen en el ámbito electrónico y ahí se podrían encontrar soluciones no menos malas, sino precisamente las idóneas. De nuevo en una concepción interactiva de edición, el lector puede crear un aparato crítico donde seleccione qué testimonios y variantes desea visualizar, incluidos los *pentimenti* del autógrafo y, así, relacionar todos los datos, las lecturas.

Respecto al nuevo contenido, lo que ofrece *La dama boba: edición crítica y archivo digital*, además de la edición crítica, es la posibilidad de que el lector descubra de primera mano la materialidad de la tradición textual, un aspecto que cobra mayor relevancia en esta obra, dado que entre los testimonios se conserva el manuscrito autógrafo fechado en 1613, la *editio princeps* autorizada por el autor, publicada en la *Novena parte de las comedias* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617) y la copia supuestamente procedente de un memorió. En definitiva, un material de enorme

ciones. La sección de las ediciones recomendadas por el autor incluye un total de 30.

¹⁶ La de Alonso Zamora Vicente (1946) publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3o7afCf> [Última visita 28/11/2020] y en ARTELOPE: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0575_LaDamaBoba.php [Última visita 28/11/2020]

valor histórico y filológico digno de estar disponible para el lector de una forma accesible, entendible y bien presentado.

Así pues, la edición presenta las imágenes facsimilares¹⁷ de estos tres documentos —autógrafo (O), copia de memorió (M) e impreso (A)— junto con sus transcripciones y la edición crítica de Marco Presotto. Todo puede leerse de manera sinóptica haciendo múltiples combinaciones; es decir, podemos comparar las diferentes imágenes facsimilares con su transcripción o con la edición crítica; comparar hasta tres imágenes, las tres transcripciones, etc.

Un aspecto a destacar es que en la transcripción del manuscrito autógrafo, si el usuario lo desea, es posible visualizar todas las tachaduras, adiciones y enmiendas, de manera que el lector puede acercarse al proceso de escritura de la obra. Es más, lo que convierte este aspecto en destacable es que existe la posibilidad de descubrir, a partir de las hipótesis del editor, la cronología de las intervenciones. Por ejemplo, en el verso 394 («y no aquel palo en la palma»), en la visualización correspondiente a la transcripción, el lector puede activar una animación que le indica el proceso de escritura que, según el editor, siguió el dramaturgo: primero escribió una palabra y la tachó; después, añadió a la izquierda de la palabra tachada «y no», y agregó, en último lugar, «aquel palo». Sin lugar a dudas, la tecnología en este caso se utiliza de manera efectiva para que el lector experimente en primera persona el proceso creativo de la obra.

La experiencia de usuario en relación a la exploración de los textos se ve ampliamente favorecida por la herramienta de alinear las versiones, que se activa en la parte superior derecha de la pantalla y sincroniza todos los documentos en relación con el documento maestro, que es el que se encuentra en la parte izquierda. Esta opción de alinear los textos resulta realmente útil para que el usuario encuentre fácilmente las correspondencias entre los diferentes testimonios y no se pierda entre las versiones.

La edición crítica ofrece tanto el aparato de variantes como los comentarios del editor. Las variantes se distinguen por el cambio de color en el texto, y las ventanas *pop-up* que las muestran se activan y desactivan al pasar el ratón por encima del texto. Por otra parte, las notas aclaratorias del editor vienen marcadas con un asterisco y se activan y desactivan haciendo clic sobre el mismo.

La edición cuenta con un buscador avanzado que realiza las búsquedas sobre

¹⁷ Las imágenes facsimilares que ofrece la edición son de gran calidad y, a pesar de que no es posible hacer *zoom* sobre la imagen, la visualización en una columna permite observarla con detalle. Tal como se indica en la descripción del proyecto, la reproducción digital de los documentos antiguos procede de la Biblioteca Nacional de España, gracias al convenio firmado entre esta institución y el grupo de investigación PROLOPE.

todos los documentos que conforman el archivo de *La dama boba*. Además, permite establecer filtros por personaje y por testimonio. Los resultados de la búsqueda muestran el verso completo, el testimonio, el número de verso y el número de página en el que aparece el término buscado. Al hacer clic sobre alguno de los resultados, el texto correspondiente aparece en la misma página de los resultados de la búsqueda, y, desde ahí, se puede leer todo el texto.

En el apartado «La aplicación»¹⁸ se presenta una breve descripción de las herramientas que se han utilizado para el desarrollo del proyecto. Como ya se ha comentado, la publicación de esta información resulta tremendamente útil para el avance del desarrollo de las ediciones académicas digitales. Sin embargo, una explicación más extensa y detallada sería el camino ideal para contribuir a dicho desarrollo. Así, sabemos que han adoptado el sistema de marcación XML-TEI y que han realizado esta codificación a través de una plataforma colaborativa (AnnoTEIed) diseñada expresamente para este proyecto por el propio grupo. Posteriormente, han transformado los archivos XML en HTML a través de una hoja de estilo (suponemos que con el lenguaje XSLT, aunque no se especifica). De esta manera, cualquier persona o grupo de investigación que quiera poner en marcha una edición de similares características puede consultar los procedimientos y herramientas que ha utilizado este grupo de investigación liderado por Marco Presotto.

A pesar de que no están disponibles todos los archivos XML ni la guía de marcación TEI que han seguido, algo que beneficiaría enormemente futuros proyectos de marcación de textos, sí que está disponible el archivo XML de la edición crítica.

Asimismo, la edición también integra un estudio de la obra en el que podemos leer todo lo relacionado con la versificación, el argumento, la transmisión textual, los criterios de edición, etc., y una extensa bibliografía.

4.3 Codificación del texto en XML-TEI

En el apartado «Panorama histórico de la edición digital», hemos analizado la importancia que tuvo la Text Encoding Initiative (iniciativa de codificación de textos) para el desarrollo de las ediciones académicas digitales. Y es que, como ha observado Spence (2015: 10) «[si] HTML ha representado la tecnología de codificación dominante para editar documentos web, [...] XML (eXtensible Markup Language) ha jugado un papel importante para los sectores interesados en la información estructurada, el

¹⁸ <http://damaboba.unibo.it/proyecto#application> [Última visita 14/07/2020].

intercambio de datos o la edición digital en un sentido más amplio».

Podemos afirmar que hoy en día el uso de los estándares XML y de las directrices TEI están consolidados en el mundo anglosajón y, poco a poco, se va extendiendo en el entorno hispano. Tal como ha observado Allés (2015: 18):

[e]ste sistema ha demostrado su fiabilidad y su idoneidad para el mercado informático de textos en Humanidades, pues permite captar la estructura lógica, las particularidades físicas y el contenido textual, además de incluir y conectarse a otros elementos como pueden ser bases de datos, imágenes, vídeo o sonido. Permite, además, enriquecer el texto con múltiples capas de información y explotar al máximo las posibilidades de análisis del texto. Su uso, en definitiva, facilita la reutilización del texto en distintos formatos, en contextos diversos, por múltiples usuarios y en diferentes plataformas.

Esta es, pues, la razón fundamental por la que desde el inicio de este proyecto optamos por la utilización del estándar XML-TEI para la marcación de los textos. A continuación, haremos un breve repaso de las características principales de la TEI y pasaremos a describir en detalle la codificación que hemos realizado.

4.3.1 TEI (*Text Encoding Initiative*)

Según S. Hockey (2004: 362-363), los textos electrónicos son mucho más útiles cuando están etiquetados, ya que estas etiquetas son las que confieren inteligencia al texto; además, según se ha observado, etiquetar el texto es también una forma de editarlo (Lavagnino, 1996; Flanders, 2009). Como bien señala Smith, «editing is a kind of encoding and encoding is a kind of editing» (Smith, 2004: 314) y es que tanto la edición como el marcado de un texto pueden considerarse actos interpretativos que exigen un alto grado de reflexión y conocimiento del material textual.

Cuando hablamos de etiquetas, nos referimos a una serie de marcas que describen el contenido de un texto y lo dotan de significado, lo cual supone un enriquecimiento del mismo a través de diversas capas de información que permiten un análisis textual a diferentes niveles. Hoy en día, es habitual, en el mundo editorial, la utilización del lenguaje estándar XML (eXtensible Markup Language) para la publicación de textos electrónicos. En realidad, según ha observado Spence (2015: 10), XML «no es un lenguaje, sino un metalenguaje; es decir, en vez de ofrecer un

conjunto fijo de marcas como HTML, establece un marco para crear etiquetas propias y personalizables para un dominio concreto». En el entorno académico, se ha consolidado la utilización de las directrices TEI (Text Encoding Initiative)¹⁹, un proyecto originado a finales de los 80, que ha desarrollado un manual de uso (TEI Guidelines) que consiste en el establecimiento de un sistema de marcado de textos de diferente naturaleza y tipología, con el objetivo de asegurar la sostenibilidad e interoperabilidad entre proyectos. Aunque la primera versión TEI (TEI P3) se construyó con el lenguaje SGML (Standard Generalized Markup Language), desde 2002 se utiliza XML, un estándar más sencillo que su antecesor. Hoy en día la versión de la TEI Guidelines que se utiliza es la P5.

Como decíamos, actualmente, XML-TEI se ha convertido en el sistema de marcado más ampliamente utilizado en los proyectos de humanidades. Y es que, desde sus inicios, la TEI ha tenido en cuenta las diferentes tipologías y géneros textuales existentes, además de ser un sistema modulable que se adapta perfectamente a las necesidades particulares de los usuarios. Una muestra de ello es que las directrices TEI están divididas en veintiún módulos, cuatro de los cuales son obligatorios —*tei* (TEI Infrastructure), *core* (Common Core), *header* (Common Metadata), *textstructure* (Default Text Structure)— y el resto optativos —*analysis* (Analysis and Interpretation), *certainty* (Certainty and Uncertainty), *corpus* (Metadata for Language Corpora), *dictionaries* (Print Dictionaries), *drama* (Performance Texts), *figures* (Tables, Formulae, Figures), *gaiji* (Character and Glyph Documentation), *iso-fs* (Feature Structures), *linking* (Linking, Segmentation, and Alignment), *msdescription* (Manuscript Description), *namesdates* (Names, Dates, People, and Places), *nets* (Graphs, Networks, and Trees), *spoken* (Transcribed Speech), *tagdocs* (Documentation Elements), *textcrit* (Text Criticism), *transcr* (Transcription of Primary Sources) y *verse* (Verse)—, de manera que el editor de un texto deberá escoger los módulos adecuados al material objeto de estudio. Por ejemplo, en el caso de una obra teatral como la que nos ocupa, además de los cuatro módulos obligatorios, hemos seleccionado los siguientes módulos optativos: *drama*, donde se ubican los elementos necesarios para marcar la estructura básica de un texto teatral: <l> (verso), <lg> (estrofa), <sp> (parlamento), <speaker> (personaje), <stage> (acotación), <castList> (elenco) y <div> (acto); *textcrit*, donde están las etiquetas necesarias para poder crear el aparato crítico: <app> (aparato), <lem> (lema), <rdg> (variante), etc.; *namesdates*, para codificar los nombre de lugares y personas: <persName>, <placeName>, y *verse*, para marcar las particularidades de un texto escrito

¹⁹ <http://www.tei-c.org/index.xml> [Última visita 22/10/2015].

en verso: <l> (verso), <lg> (estrofa), etc.²⁰. Por otra parte, a través de los atributos podemos dotar a los elementos marcados de mayor significado; por ejemplo, el atributo *@type* de la etiqueta <stage> nos permite especificar de qué tipo de acotación se trata (de entrada, de salida, etc.)²¹. Así, se observa cómo el marcado «makes evident all implicit and virtual structural features of the text» (Buzzetti y McGann, 2006: 53).

En la fase de modelado de datos, a partir de los objetivos que se perseguía alcanzar en la creación de esta edición, se decidió qué elementos del texto se marcarían. Para ello, seguimos el criterio de *adequacy*, el cual es definido por Lavagnino (1996: 71) como «a consideration of just what features in the text to be encoded do and do not matter for the purposes of the encoding». Por tanto, en dicha fase de modelado hubo la necesidad de aceptar que «there will always be more details in our sources that we could have encoded». De esta manera, la decisión de codificar determinados elementos y no otros se basa, por una parte, en los objetivos propuestos para el producto final y, por otra, en las hipótesis planteadas sobre las posibles necesidades de los usuarios de una edición de este tipo, ya que se marcan aquellos elementos del texto que el editor considera que pueden ser de interés para el lector.

Dado que se ha observado que la marcación de textos es en sí misma una forma de edición (Lavagnino, 1996; Flanders, 2009), tanto el proceso de edición como el de codificación se ha llevado a cabo con un objetivo común; esto es, crear una nueva representación de los textos y modelarlos de manera que sea posible aplicar diferentes tipos de análisis a la publicación final.

Algo que sorprende a los recién llegados al mundo del XML es que este lenguaje separa el contenido de la presentación; es decir, lo que codificamos es la información de los elementos, los datos, sin tener en cuenta cómo se verán posteriormente. Este trabajo de visualización —cómo verá el usuario el producto final— se realiza en una fase de trabajo posterior.

Con tal de facilitar la consistencia en la marcación, evitar errores y asegurarnos que nuestra codificación sea correcta, hemos de crear un esquema de validación del documento XML-TEI. Este esquema puede ser un esquema XML conocido como DTD (Data Type Definition) o bien un esquema Relax NG, que es el que hemos

²⁰ Para llevar a cabo el marcado de estos textos, he utilizado el *software* Oxygen. Igualmente, el proyecto ARTELOPE ha desarrollado, a través de una base de datos en FileMaker Pro, una herramienta que permite realizar una marcación estructural de textos teatrales sin la necesidad de ver las marcas XML en diferentes lenguas. Para ampliar la información sobre el editor de textos XML creado por ARTELOPE, véase Muñoz, 2013.

²¹ Para obtener más detalles sobre la marcación TEI de textos teatrales, además de consultar las *TEI Guidelines* (http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/Browse_the_P5_Guidelines), es recomendable la consulta de la web TEI By Example, que cuenta con multitud de ejemplos de marcado y tutoriales: <https://teibyexample.org/modules/TBED05v00.htm> [Consultado 9/07/2020].

utilizado para este proyecto, y que se obtiene a través de la aplicación TEI ROMA²², ofrecida en abierto por el TEI Consortium. A través de TEI ROMA se seleccionan los módulos necesarios y se genera un archivo con todos los elementos y atributos permitidos en nuestra marcación. Asimismo, esta herramienta también permite generar un fichero ODD (One Document Does it All), el cual contiene todas las características de nuestro proyecto y es el que nos permitirá hacer cambios a nuestro esquema o generar uno nuevo.

Although digital images represent the texts and appearance of originals faithfully, they do not do so comprehensively. They fail to represent weight, texture, substance and smell, of course, but we expect digital editions to be searchable, malleable, collatable, quotable, analyzable, which images alone do not allow. For these functions we need transcriptions, and if transcriptions are to be fully expressive, they must be encoded—that is what TEI is for (Shillingsburg, 2013: 9).

4.3.2 Marcación XML-TEI

A la hora de proceder al marcado, hemos de tener en cuenta que las directrices de la TEI ofrecen múltiples alternativas para hacerlo en gran cantidad de tipologías textuales. De hecho, las directrices son, en realidad, recomendaciones, y la marcación de un mismo tipo de texto puede variar de un proyecto a otro. Esta versatilidad y flexibilidad es un punto a favor de la TEI. Es perfectamente válido que dos ediciones distintas de un mismo tipo de texto, teatral, por ejemplo, sigan marcaciones diferentes. Es en esa fase de modelado de datos en la que hay que establecer un esquema de marcado —según el objetivo que persigamos para nuestra edición electrónica— al que luego nos tendremos que ajustar. Según ha señalado Huitfeldt (2006: 187), «their openness and flexibility create the danger of inconsistency». En este sentido, resulta muy importante crear una documentación detallada del tipo de codificación que hemos establecido para llevar a cabo nuestra edición, porque esta es la manera de contribuir a la proliferación de nuevos proyectos de edición digital²³. De esta manera, no solo nosotros como editores de la obra tendremos un documento de referencia para ser coherentes con el esquema establecido, sino que, gracias a este, cualquier

²² <https://roma.tei-c.org> [Consultado 24/06/2020].

²³ Este es el caso de la publicación de la *Guía para editar textos CHARTA según el estándar TEI: una propuesta*, de 2014, donde se explican con detalle los resultados de la investigación, así como los criterios de marcación TEI que establecieron para su proyecto de edición. Disponible en: <https://bit.ly/2ZVd2oJ> [Última consulta: 23/07/2020].

colaborador podría comenzar a trabajar en la codificación de una manera rápida y sencilla. Asimismo, esta documentación puede ser de gran ayuda a nuevos proyectos con necesidades similares que puedan surgir.

A continuación se presenta, pues, la documentación detallada de todas las etiquetas que hemos utilizado en la edición de *La Estrella de Sevilla*.

Para la marcación de la comedia se ha optado por crear un único fichero XML que incluye las lecturas y variantes de las dos ediciones que, para comodidad del lector, volvemos a describir aquí:

- *La Estrella de Sevilla*. | Comedia | Famosa. | de Lope de Vega Carpio [s.l., s.a].
- *La Estrella de Sevilla* | Comedia | Famosa | de Lope de Vega Carpio | Representóla Avendaño [s.l., s.a]. Desglosada (fols. 99-120), de una probable *Parte XXIII* de Lope de Vega (Profeti, 1988). Como ya se ha explicado, el único ejemplar era el que formó parte de la biblioteca de Foulché-Delbosc y que hoy en día se encuentra en paradero desconocido y que fue el que Foulché-Delbosc utilizó este texto para su edición. Por tanto, el texto de la desglosada que hemos reconstruido para esta edición digital procede del texto que publicó Foulché-Delbosc y de las notas al pie que lo acompañan que contienen las lecturas de la desglosada.

Y las siguientes ediciones modernas:

- *La Estrella de Sevilla*, edición de Raymond Foulché-Delbosc, *Révue Hispanique*, París-Nueva York, XLVIII, 1920, pp. 496-677.
- *La Estrella de Sevilla*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Comedias escogidas de Fray Lope de Vega*, t. I, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1853.
- *La Estrella de Sevilla*, edición de Francisco José Orellana Orellana, *Teatro selecto / antiguo y moderno / nacional y extranjero*, t. I, Barcelona, Salvador Manero, 1866, pp. 601-626.
- *La Estrella de Sevilla*, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2010.

Por otra parte, se han codificado las siguientes traducciones de *La Estrella de Sevilla*²⁴:

²⁴ La elección de las traducciones ha venido condicionada por su carácter de traducciones históricas, así como por la disponibilidad de los textos y por los acuerdos para su reproducción en el contexto del proyecto Biblioteca Digital EMOTHE, dirigido por Jesús Tronch desde la Universitat de València:

- Al inglés (traducción de Henry Thomas): *The Star of Seville*. A drama attributed to Lope de Vega, Gregynog Press, Newtown, 1935,
- Al francés (traducción de Eugène Baret): *L'Étoile de Séville*, Didier, Paris, 1869
- Al italiano (traducción de Gherardo Marone): *La Stela di Siviglia*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1969

Tanto la transcripción de los textos como la marcación se han realizado con el software propietario oXygen XML Editor²⁵. La razón por la cual se ha optado por un software de pago, frente a las múltiples opciones de editores gratuitos que se pueden encontrar en la red, es que sus creadores trabajan estrechamente con el consorcio TEI, y el programa ofrece funcionalidades particulares sobre este estándar, lo cual facilita su uso. Si declaramos un esquema de validación, el trabajo de marcación resultará mucho más sencillo: por ejemplo, la aplicación nos validará el marcado en todo momento. Así, si cometemos un error, el símbolo de validación se pondrá rojo. Además, al introducir una etiqueta, oXygen nos mostrará, en forma de listado, las etiquetas disponibles en nuestro esquema, por lo que se facilita el tedioso trabajo de marcación de textos²⁶.

El encabezado del archivo XML está formado por dos declaraciones XML:

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<?oxygen RNGSchema="estrella.rnc" type="compact"?>
```

La primera indica la versión XML y el sistema de caracteres (UTF-8) que se utiliza. La segunda hace referencia a la declaración del esquema sobre el que se ha validado el archivo XML. Este esquema, cuyo nombre es "estrella.rnc", se ha obte-

<https://emothe.uv.es> [Última visita 28/11/2020]. Nuestro objetivo no era ofrecer una traducción propia y literal de nuestro texto digital, sino dar cuenta del acercamiento que históricamente se ha hecho a la obra en otras lenguas y crear un marco de edición digital que haga posible la incorporación de traducciones, bien propias, bien ajenas, bien históricas, bien actualizadas y contemporáneas.

²⁵ La licencia básica de este software, sin actualizaciones ni mantenimiento, cuesta 99\$. Se puede obtener una prueba de 30 días en: <https://www.oxygenxml.com>.

²⁶ A propósito de la conveniencia de utilizar *software* propietario en la realización de proyectos de investigación, existe cierta controversia. Presotto (2018: 40) explica las razones: «El uso de herramientas *open source* es un principio básico de la investigación pública universitaria no solamente por motivos éticos, sino también por su mayor autonomía con respecto a las tendencias del mercado, que puede sentenciar la desaparición de un producto comercial existente si no resulta rentable económicamente». Aunque los motivos éticos son indiscutibles, considero que, en este caso, el uso de oXygen, aunque no sea *open source*, estaría justificado, dada su capacidad para validar los textos según el estándar XML-TEI. Seguramente, el coste económico (así como en tiempo y esfuerzo) de crear un herramienta similar que utilizara algún editor XML de código abierto haría inviable la mayoría de proyectos de edición digital.

nido a través de la herramienta ROMA²⁷, y en él se definen los elementos y atributos TEI que se van a utilizar.

La estructura básica de un texto que sigue la marcación TEI está compuesta por tres elementos imprescindibles: <TEI>, <teiHeader> y <text>. El primero es el elemento raíz, el que contiene el resto de las etiquetas. Allés (2018: 19) ha observado que esta estructura arbórea, a modo de árbol genealógico en el que <TEI> se ramifica y dentro de ella anidan el resto de los elementos, es una de las características más complejas de entender por parte de los humanistas, puesto que estructurar los textos de esta manera no es una práctica habitual en las humanidades.

4.3.2.1 <TEI>

El elemento <TEI> cuenta con dos atributos @xmlns y @xml:lang. El valor del primero especifica el *XML namespace*²⁸ del documento XML; es decir, el vocabulario que vamos a utilizar en nuestra marcación. La sintaxis de la declaración del namespace es la siguiente: xmlns:prefijo="URI". En nuestro documento el prefijo es "rng", el cual hace referencia al esquema RELAX NG, y la URI (Uniform Resource Identifier), una cadena de caracteres que identifica un recurso de internet que, en este caso, es la URL de RELAX NG. Por otra parte, @xml:lang es la forma estándar de identificar el idioma en el que se presenta la información que contiene el elemento. En nuestro caso, está en español.

```
<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0" xmlns:rng="http://relaxng.org/ns/structure/1.0" xml:lang="es">
```

4.3.2.2 Los metadatos <teiHeader>

Los metadatos asociados al documento se recogen en el encabezado TEI (<teiHeader>), de manera que es aquí donde encontramos los datos relacionados con la marcación, el documento original utilizado o cualquier tipo de información adicio-

²⁷ <http://www.tei-c.org/Roma>.

²⁸ Un XML namespace (espacio de nombres XML) nos proporciona un método para evitar un conflicto entre los nombres de los elementos. De esta forma, declaramos que utilizamos el namespace de la TEI que fue acordado por el comité técnico de la TEI en 2002 y que dirige a la web <https://tei-c.org/ns/1.0>.

nal tal como criterios editoriales o modificaciones y/o correcciones en la marcación que se ha llevado a cabo.

El elemento <teiHeader> contiene tres componentes principales:

1. <fileDesc> contiene la descripción bibliográfica completa del archivo electrónico. Está formado por:

1.1 <titleStmt>, donde se incluye la información relativa al título de la obra y a las personas responsables de su contenido;

1.2 <publicationStmt>, que contiene información relacionada con la publicación o la distribución del texto;

1.3 <sourceDesc>, donde se presenta la descripción bibliográfica de la que deriva el texto. Dentro de la descripción de la fuente encontramos dos elementos:

1.4 <biblStruct> : contiene la información bibliográfica estructurada de las diferentes ediciones de *La Estrella de Sevilla*.

```
<biblStruct>
  <monogr>
    <editor>Foulché Delbosc</editor>
    <title>La Estrella de Sevilla, Comedia famosa </title>
    <imprint>
      <pubPlace>New York-Paris</pubPlace>
      <publisher>G.P. Putnam's Sons and Libraire C. Klincksieck</publisher>
      <date>1920</date>
    </imprint>
  </monogr>
</biblStruct>
```

1.5 <listWit>: El grupo de testimonios aparece codificado con la etiqueta <listWit>, la cual recoge cada testimonio bajo la etiqueta <witness> con un identificador único: xml:id="s" (para la suelta) y xml:id="d" (para la desglosada), xml:id="f" (para la desglosada editada por Foulché-Delbosc), xml:id="nrg" (para nuestra edición digital), xml:id="hart" (para la de Hartzenbusch), xml:id="o" (para la de Orellana), xml:id="arlv" (para la de Alfredo Rodríguez López-Vázquez). Estos identificadores nos ayudarán a asociar, a lo largo del texto, las diferentes variantes con el testimonio al que hacen referencia.

```
<listWit>
  <witness xml:id="s">Español Suelta</witness>
  <witness xml:id="f">Español Desglosada Foulché Delbosc</witness>
  <witness xml:id="d">Español Desglosada</witness>
  <witness xml:id="nrg">Edición crítica de Nàdia Revenga</witness>
  <witness xml:id="arlv">Alfredo Rodríguez López-Vázquez</witness>
  <witness xml:id="hart">Hartzenbusch</witness>
  <witness xml:id="o">Orellana</witness>
</listWit>
```

2. <encodingDesc> da cuenta de la relación entre el texto electrónico y las fuentes de las que deriva. Este elemento contiene:
 - 2.1 <projectDesc>, para describir el objetivo de la codificación electrónica.
 - 2.2 <editorialDecl>, donde se explican los principios editoriales que se han seguido para la edición del texto (normalización de grafías, desarrollo de abreviaturas, etc.) así como las correcciones que se han realizado sobre la marcación.
3. <profileDesc> se utiliza para documentar cualquier tipo de información no bibliográfica sobre el texto, como, por ejemplo, la fecha de creación de la edición (<creation>) o la lengua que se utiliza (<langUsage>).

4.3.2.3 La estructura principal <text>

La estructura principal del documento se ha marcado con la etiqueta <text>, dentro de la cual encontramos <body>: es un elemento obligatorio dentro de <text>, y en él se incluye el contenido principal de la obra. Este está dividido en diferentes elementos <div>, los cuales indican una división del texto y que, en el caso que nos ocupa, corresponden al elenco y a cada una de las jornadas.

4.3.2.4 El elenco <castList>

Así pues, dentro de <body> encontramos un <div> que incluye el elemento <castList> y que se utiliza exclusivamente para marcar el elenco. La etiqueta <head> marca el título que acompaña al elenco. Cada personaje se marca con el elemento <castItem>, que a su vez contiene la etiqueta <role>. Esta contiene un identificador único para cada personaje —formado por las tres primeras letras de su nombre, precedidas por el símbolo #—. Este identificador se utiliza, a lo largo de la obra, en las intervenciones de cada personaje. Cuando en el texto fuente se indica el rol que desempeña uno concreto —alcaide, gracioso, dama, etc.—, este se codifica a través del elemento <roleDesc>.

```
<castList>
  <head>Hablan en ella las personas siguientes:</head>
  <castItem>
    <role xml:id="REY">EL REY DON SANCHO</role>
  </castItem>
  <castItem>
    <role xml:id="ARI">DON ARIAS</role>
  </castItem>
  <castItem>
    <role xml:id="PED">DON PEDRO DE GUZMÁN,</role>
    <roleDesc>alcalde mayor</roleDesc>
  </castItem>
  <castItem>
    <role xml:id="FAR">FARFÁN DE RIBERA,</role>
    <roleDesc>alcalde mayor</roleDesc>
  </castItem>
  <castItem>
    <role xml:id="GON">DON GONZALO DE ULLOA</role>
  </castItem>
```

4.3.2.5 Las jornadas <div>

Cada una de las jornadas aparece dentro de un elemento <div> que contiene el atributo @type, mediante el que especificamos que se trata de una jornada, y @n, donde se indica de qué jornada se trata. Con el elemento <head> marcamos el título de la jornada, según aparece en la fuente original (jornada o acto).

```
<div type="jornada" n="1">
```

4.3.2.6 Las réplicas <sp>

Cada una de las réplicas aparece codificada con el elemento <sp> (speech) y el atributo @who. Este utilizará los identificadores de cada personaje que hemos declarado previamente en el elenco:

```
<sp who="#REY">
```

A través del atributo @who del elemento <sp> podemos especificar la identidad de un personaje de manera que, dado el caso de que ese personaje se disfrazase de otra persona y, por tanto, cambiase el valor de la etiqueta <speaker>, si quisiésemos realizar un análisis lingüístico de las intervenciones de este personaje en concreto, podríamos hacerlo a pesar de que haya adoptado diferentes identidades²⁹.

El personaje que interviene en cada réplica se marca con el elemento <speaker>:

```
<speaker>REY</speaker>
```

4.3.2.7 Los versos <l>

El texto que compone cada réplica aparece codificado con la etiqueta correspondiente a verso (<l>):

```
<l>Muy agradecido estoy</l>
```

```
<l>al cuidado de Sevilla,</l>.
```

²⁹ Para obtener más detalles sobre la marcación TEI de textos teatrales, además de consultar las TEI Guidelines (http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/Browse_the_P5_Guidelines), es recomendable la consulta de la web TEI By Example, donde se encontrarán multitud de ejemplos de marcado y tutoriales: <https://teibyexample.org/modules/TBED05v00.htm> [Consultado 31/07/2020].

4.3.2.8 Las estrofas <lg>

Los versos, a su vez, aparecen agrupados a través del elemento <lg> (line group) para indicar que se trata de una estrofa. Así, cada elemento <lg> va acompañado del atributo @type, cuyo valor corresponde al tipo de estrofa en cada caso.

```
<lg type="décima">
  <l>Muy agradecido estoy</l>
```

Para las canciones que aparecen en el texto se ha utilizado el atributo @type con el valor "canción":

```
<lg type="canción">
  <l>«Si consiste en el vivir</l>
```

Por otra parte, la TEI ofrece mecanismos que nos permiten superar la problemática que puede surgir a la hora de marcar los versos compartidos entre diferentes personajes o las estrofas divididas en diferentes parlamentos. El marcado de estas divisiones a través del atributo @part de los elementos <l> o <lg>, con sus valores I (inicial), M (medio) y F (final) nos permitirá posteriormente recomponer ese texto para llevar a cabo análisis particulares de fragmentos. Según señala Lavagnino [1995:18], este aspecto se podría obviar en el marcado del texto, pero incluirlo incrementa sustancialmente el valor del texto electrónico. De hecho, la marcación nos ha permitido numerar los versos de forma automática, ya que gracias a las etiquetas, se pueden identificar todas las partes de un verso y contabilizarlas como un único verso.

```
<l>señor, te parecerá</l>
<l part="I">cada día.</l>
</lg>
</sp>
<sp who="#REY">
  <speaker>REY</speaker>
  <lg part="F">
    <l part="F">Claro está,</l>
    <l>que ciudad tan rica y bella,</l>
```

En los casos en los que aparecen fragmentos en prosa (la lectura de un papel, por ejemplo o en las traducciones en prosa) se utiliza el elemento <p>:

```
<sp who="#REY"><speaker>LE ROI</speaker>
<p>Séville m'a convaincu, persuadé. Allez avec
Dieu.</p> </sp>
```

4.3.2.9 Las acotaciones <stage>

Las acotaciones aparecen codificadas a través del elemento <stage>. El atributo @type especifica la tipología de la acotación: “entrance”, “exit”, “delivery”, “setting” y “business”, etc. Los atributos “entrance” y “exit” se utilizan para marcar cuándo entran y salen de escena los personajes (Vanse=“exit”, salen=“entrance”), mientras que “delivery” describe la forma en la que se enuncia un parlamento, por lo que es la utilizada para marcar los apartes. Por otro lado, “setting” se utiliza como atributo de aquellas acotaciones que describen la escenografía y “business” describe movimientos en el escenario. Aunque estos son los valores recomendados por la TEI, es posible personalizarlos en función de la obra.

```
<sp who="#REY">
  <speaker>REY</speaker>
  <stage type="delivery">Aparte con DON ARIAS.</stage>
  <lg type="redondilla" part="I">
    <l>(¡Notable filosofía</l>
    <l part="I">de honor!)</l>
  </lg>
```

4.3.2.10 El aparato crítico <app>

El aparato crítico que se ha generado en la edición digital de *La Estrella de Sevilla* sigue el método *Parallel Segmentation*³⁰, lo cual significa que cada <app> se codifica dentro de la transcripción de texto que tienen en común todos los testimonios, justo en el lugar donde sucede la variación. Este método permite codificar textos múltiples en un solo documento, de manera que posteriormente es posible reconstruir fácilmente el texto completo de cualquier testimonio. Asimismo, con el método *Parallel Segmentation* no es necesario establecer un texto base, lo cual lo convierte en el método idóneo para codificar un texto como *La Estrella de Sevilla*, puesto que consideramos cada edición, la suelta y la desglosada, como textos independientes, pero dado que tienen una gran cantidad de versos en común, hemos considerado conve-

³⁰ Se pueden consultar los tres métodos para enlazar el aparato crítico con el texto base en: <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html> [Última visita 20/06/2020].

niente codificar los dos textos sobre un mismo archivo. De esta manera, es posible obtener múltiples visualizaciones de los textos, como luego veremos.

El método seleccionado para enlazar el texto y el aparato crítico queda declarado dentro de la etiqueta <variantEncoding>, en el TEI header, donde lo indicamos a través de los atributos @method y @location:

```
<variantEncoding method="parallel-segmentation" location="internal"/>
```

Las diferentes lecturas o variantes que presenta el texto se recogen a través de la etiqueta <app> (apparatus entry). Este elemento se utiliza para señalar las variaciones individuales que se dan en un texto –pueden ser cualquier elemento textual, desde palabras a versos completos–, de manera que todas la lecturas y variantes de un elemento quedan agrupadas en una misma etiqueta. En realidad, la forma de etiquetar esta variación textual es bastante libre y depende de cómo lo quiera hacer el editor.

La etiqueta <app> incluye una etiqueta <rdg> para cada uno de los diferentes testimonios que existen y va acompañada del atributo @wit con el identificador (#s, #f, #d, #nrg, #arlv, #hart, #o) que hemos declarado en la lista de testimonios (<witness>) dentro de <teiHeader>, de manera que podemos asociar cada lectura al testimonio correspondiente.

Por ejemplo, en este fragmento de *La Estrella* vemos que la lectura de #d (Desglosada), #f (Foulché-Delbosc), #arlv (Alfredo-Rodríguez López Vázquez y #nrg (Nàdia Revenga García) es «La gallarda hermana»; la lectura de #s (suelta) es «Doña Estrella pide»; y la lectura de #o (Orellana) es «Dirá que a morir se allana». Como se puede observar, el atributo @wit puede contener diferentes valores cuando los testimonios coinciden en la lectura:

```
<speaker>DON MANUEL</speaker>
<lg part="F">
  <l part="F">
    <app>
      <rdg wit="#d #f #arlv #nrg">La gallarda hermana,</rdg>
      <rdg wit="#s">Doña Estrella pide</rdg>
      <rdg wit="#o">Dirá que a morir se allana.</rdg>
    </app>
  </l>
  <l><app>
    <rdg wit="#d #f #arlv #nrg">con grande acompañamiento,</rdg>
    <rdg wit="#s"></rdg>
    <rdg wit="#o">Id vos en su seguimiento.</rdg>
  </app>
</l>
</lg>
```

A partir de las etiquetas <rdg>, y después de transformar el archivo XML a XHTML a través de las hojas de estilo XSLT, podemos, por ejemplo, presentar una visualización de la edición suelta y que las variantes de la edición desglosada aparezcan en notas de tipo *pop-up* (para lo cual utilizaremos el lenguaje JavaScript) cuando el usuario pase el ratón por encima de la palabra o verso. En nuestro caso, hemos creado cuatro textos completos: la edición suelta, la desglosada, la de Foulché-Delbosc y nuestra edición digital (Revenge) a partir de la marcación XML, y, posteriormente, hemos dotado a nuestra edición digital de la interactividad necesaria para poder consultar el resto de las lecturas. Posteriormente, analizaremos con detalle estos resultados.

4.3.2.11 Notas <note>

Se utiliza el elemento <note> para marcar las notas críticas, las explicativas y las de vocabulario. Se distinguen unas de otras con el atributo @type. Así, las notas críticas van acompañadas del atributo @type="crítica", y dan cuenta de cuestiones relacionadas con las variantes; las explicativas vienen marcadas con el atributo @type="comentario" y su objetivo es desentrañar pasajes oscuros, explicar el sentido de referencias en el texto que puedan necesitar alguna aclaración, etc. Además, las notas de vocabulario se identifican con el atributo «type="vocabulario"» y contienen la definición de términos que pueden presentar algún tipo de dificultad para su comprensión.

Cuando alguna de las explicaciones va acompañada de una imagen, la nota va codificada de la siguiente manera:

```
<note type= "vocabulario">  
    <title>Título de la Nota</title>  
    <graphic url="nombre_imagen.png"/>  
    <p>Texto de la nota</p>  
</note>
```

4.3.2.12 Imágenes y vídeos

Por otra parte, una de las formas de explorar la edición de *La Estrella de Sevilla* es a través de sus imágenes y vídeos. Las imágenes, que se pueden activar o desactivar según las necesidades del usuario, también están codificadas con la etiqueta

<note> y el atributo @type= "imagen". Cada una va etiquetada con la marca <figure> y contiene tres elementos: <head>, donde se pone el título de la imagen; <figDesc>, donde se hace una breve descripción de la imagen y <graphic>, donde se situará la url de la imagen. Estas notas de tipo "imagen" pueden contener tantas imágenes como deseemos.

```
<note type="imagen">
  <figure>
    <head>Título de la imagen</head>
    <figDesc> Descripción de la imagen 1</figDesc>
    <graphic url="puesta_en_escena.jpg"/>
  </figure>
  <figure>
    <head>Título de la imagen 2</head>
    <figDesc> Descripción de la imagen 2.</figDesc>
    <graphic url="puesta_en_escena2.jpg"/>
  </figure>
  <figure>
    <head>Título de la imagen 3</head>
    <figDesc> Descripción de la imagen 3.</figDesc>
    <graphic url="puesta_en_escena3.jpg"/>
  </figure>
</note>
```

Por otra parte, los vídeos se codifican de manera similar, puesto que también se marcan con la etiqueta <note>, y con los atributos @type, donde especificaremos que se trata de "video", y @source, donde incluiremos el enlace al vídeo que queramos incluir.

```
<note type="video" source="https://www.youtube.com/watch?v=FitIpJZJ7y0">
```

4.3.2.13 Personas, lugares, objetos y referencias

Para marcar los nombres de persona, se utiliza el elemento <persName> con un atributo @type para especificar el tipo de nombre: <persName type= "personaje" ref= "#BUS">Busto</persName>. Los nombres de lugares aparecen marcados con el elemento <placeName> con un atributo @type que describe el tipo de lugar: <place-

Name type= “ciudad”>Sevilla</placeName><placeName type= “palacio”>Alcázar</placeName>.

Se utiliza la etiqueta <name> con un atributo @type para marcar los objetos de la puesta en escena, vestuario, referencias bíblicas, mitológicas, astrológicas, etc., para poder llevar a cabo un índice que contenga todos estos elementos — como el que presenta el proyecto de edición digital de *La entretenida* de John O’Neal —, lo cual nos permitirá explorar el texto (o una colección de ellos) desde nuevas perspectivas.

4.3.2.14 Cartas

Para marcar la carta que aparece en la primera jornada, y que está escrita en prosa, utilizamos la etiqueta <quote>:

<quote>«Muy poderoso señor: Don Gonzalo de Ulloa suplica a vuestra alteza...</quote>.

4.3.2.15 Palabras en otras lenguas

Las palabras en otras lenguas van marcadas con la etiqueta <foreign> y el atributo @xml:lang, que contiene el nombre de la lengua: <foreign xml:lang= “la”>«Memento»</foreign>.

Según ha observado Driscoll (2006: 258), en la transcripción del texto podemos marcar toda la información que deseemos y después decidir qué es lo queremos que esté disponible para el lector/usuario:

The great advantage of electronic texts is that many decisions need not be made: the transcriber can include a wide range of information in the transcription but then choose how much of it to make available to readers or, better still, allow readers to choose for themselves how much of it they wish to see.

Por tanto, en esa primera fase de transcripción y marcación hemos procedido a marcar todos los elementos que hemos considerado interesantes de alguna manera; en una segunda fase, en la de la transformación de los archivos XML a HTML, tendremos que seleccionar qué elementos mostrar en la edición, o bien a cuáles dotar de interactividad para que sea el lector el que seleccione la opción de su interés.

4.4 Transformación de los archivos XML

Como hemos comentado anteriormente, XML separa el contenido de la presentación. De esta manera, una vez codificados los textos, los archivos que tenemos son simplemente datos a los que debemos darles una forma y una presentación que cumpla con los objetivos que nos hemos marcado para nuestra edición.

Esta transformación se realiza a través de XSLT (acrónimo de eXtensible Stylesheet Language Transformation), un lenguaje de programación escrito en XML y desarrollado por el W3C (World Wide Web Consortium).

Rahtz (2006: 316) ha descrito las características de este lenguaje que lo convierten en una solución ideal para transformar los archivos XML. A continuación presento una traducción aproximada de dichas características, enumeradas por Rahtz:

- El lenguaje se expresa en XML, por lo que se pueden escribir los *scripts* con el mismo editor XML.
- Está basado en una serie de plantillas, o reglas, que especifican qué ha de suceder con determinados elementos del texto fuente.
- A través del lenguaje XPath, cualquiera de las reglas (templates) puede acceder a cualquier parte del documento, ya que no se trata de un procesamiento lineal.
- Se utilizan XML namespaces para diferenciar el lenguaje XSLT del propio resultado.

XSLT, por tanto, es el lenguaje más utilizado para la transformación de los documentos XML-TEI a otros formatos, que pueden ser tanto XHTML como PDF, e-Pub, etc. El problema de XSLT es que su curva de aprendizaje es bastante pronunciada, ya que, para poder aprovechar todas sus funcionalidades y poder seleccionar los elementos y atributos XML que queremos mostrar, es necesario saber manejar, además, el lenguaje XPath (XML Path Language)³¹.

Así, aunque cualquier investigador puede llegar a dominar el mercado de textos en XML, no es tan sencillo programar las hojas de transformación. Por esta razón, existen hojas de estilo prediseñadas por parte del TEI Consortium³², o incluso plataformas como TEI Boilerplate³³, cuyo objetivo es facilitar el proceso de publicación de los archivos XML-TEI.

³¹ XPath es un lenguaje mediante el cual podemos buscar y seleccionar cualquier elemento y/o atributo de un archivo XML para visualizarlo en la publicación final. Estos elementos se localizan y seleccionan a través de expresiones de ruta.

³² Las plantillas XSL diseñada por TEI Consortium están alojadas en el repositorio de *software* GitHub, donde se aloja el código y la documentación actualizada: <https://github.com/TEIC/Stylesheets> [Última visita 11/07/2020].

³³ TEI Boilerplate permite ver, de forma rápida, el resultado de la codificación XML en el navegador. Para saber más sobre su funcionamiento: <https://github.com/TEI-Boilerplate/TEI-Boilerplate> [Última visita 11/07/2020].

Para el proyecto que nos ocupa, hemos elaborado una plantilla XSLT que se encarga de extraer toda la información de un único archivo XML para la versión en castellano y de diferentes archivos XML para las traducciones en inglés, francés e italiano. Y es que las posibilidades que ofrece XSLT son inmensas. Por ejemplo, gracias a XSLT, hemos podido reconstruir las diferentes ediciones en castellano (la suelta, la desglosada, la edición de Foulché-Delbosc y nuestra edición con un variado conjunto de notas), a partir de un archivo XML en el que hemos codificado todas las variantes.

La aplicación de las hojas de estilo XSLT sobre los documentos XML-TEI se puede realizar de diferentes maneras. En nuestro caso, la transformación se hace de forma estática: el archivo se transforma de forma local en nuestro ordenador y lo subimos al servidor de forma manual. Según Rahtz (2006: 322), esta es la forma más segura de hacerlo, puesto que supone una menor carga en el servidor, pero, al mismo tiempo, puede resultar un proceso engorroso, ya que cada vez que hay un cambio en el archivo original se ha de realizar el proceso de transformación y volver a subir los archivos al servidor. Existe la posibilidad de hacerlo de forma dinámica; esto es, que sea el propio servidor el que haga la transformación del XML a HTML en el momento en el que el usuario accede al contenido. Para ello, se necesita un entorno de programación de páginas web dinámicas como Apache Cocoon. Incluso es posible que sea el navegador el que realice la transformación. Para ello, se ha de referenciar la hoja de estilo en el archivo XML, y la transformación se hace de forma dinámica en el navegador. La desventaja de este procedimiento es que no todos los navegadores pueden hacer esta transformación, ya que no todos soportan XSL —Chrome, por ejemplo—, y, por tanto, es posible que algunos usuarios no puedan acceder al contenido.

Así pues, el proceso que se sigue en este proyecto para obtener la edición digital final es el siguiente:

- Partimos de la transcripción y codificación de los textos con todas las variantes y notas en un archivo XML (uno para cada lengua).
 - La hoja de transformaciones XSLT se encarga de procesar el contenido de los archivos XML y devuelve un archivo HTML que contiene las diferentes ediciones, tanto el texto original como las traducciones. En este archivo HTML quedan definidos los aspectos estructurales y semánticos del documento (Spence, 2015: 10).
 - Finalmente, la hoja de estilo CSS y el código Javascript dotan a la edición de un diseño concreto e interactividad para que el usuario pueda utilizar la edición a modo de herramienta para explorar el texto.
-

4.5 La página web

La página web, pues, es el soporte que nos permitirá visualizar el resultado de todo el trabajo realizado; el lugar en el que todos los archivos confluyen y el lector puede navegar por los diferentes documentos e interactuar con el contenido. Su diseño no es sencillo, puesto que va más allá de la simple creación de herramientas. Así lo ha observado Galey (2009: 42):

Designing an edition, digital or otherwise, is not a straightforward process of tool-building, but a creative act bound up with the cultural history of a text -something interface design shares with dramatic adaptation.

Así, el papel del editor en la creación de una edición digital es el de facilitador (Sperberg McQueen: 2009, Shillingsburg: 2006): de la lectura del texto y de las variantes; de la exploración de textos adicionales y del material audiovisual complementario, etc. El editor-facilitador es, o debería ser, además, un arquitecto de la información; esto es, ser capaz de estructurar, organizar y etiquetar la información de manera que sea sencilla de gestionar y fácil de encontrar por parte del usuario (Morville y Rosenfeld: 2012). Por tanto, a partir del análisis de los diferentes proyectos de edición digital de textos teatrales que se han publicado a lo largo de los últimos años y de los resultados obtenidos de la fase de modelado de datos de la que hemos dado cuenta en el apartado «Modelling o modelado de datos», hemos podido identificar las características más importantes que ha de tener la publicación digital de un texto como *La Estrella de Sevilla*.

Textos en paralelo

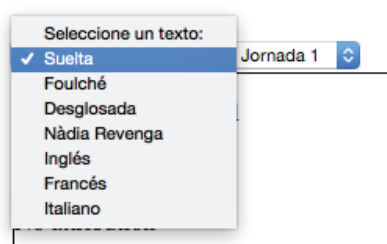
Dadas las características del texto, uno de los rasgos que consideramos esenciales para la visualización de los textos es la presentación en paralelo de las ediciones y traducciones. El usuario puede escoger el texto o textos que quiere leer a partir de un desplegable, de manera que puede leer de uno a tres textos de forma individual o en paralelo, una visualización que, sin lugar a dudas, aporta un valor añadido a la experiencia de lectura. Es el caso del ejemplo que nos presenta Shillingsburg (2010: 172) a través de la novela de Virginia Woolf *To the Lighthouse*, cuyas ediciones —la americana y la británica— difieren entre sí en ciertos aspectos de la trama. El hecho de leer ambas versiones a la vez y conocer las diferencias entre los textos puede provocar una serie de preguntas en el lector que no surgirían si solo se presentase uno

de los textos.

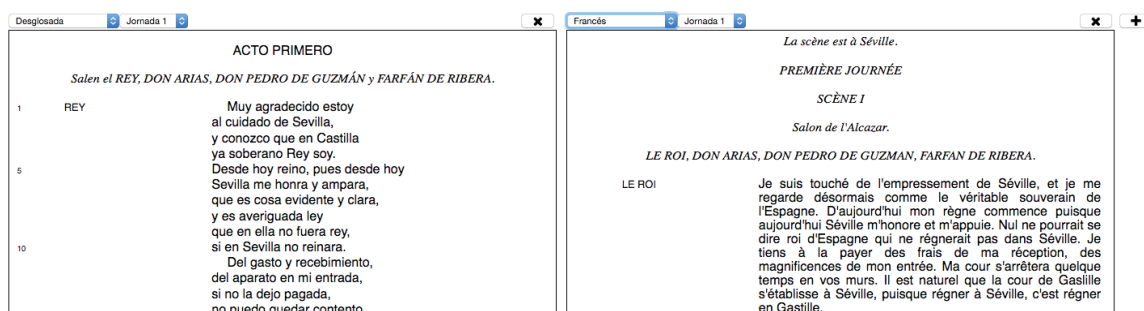
De igual forma sucede en *La Estrella de Sevilla*, por ejemplo, en lo que respecta a la culpabilidad de determinados personajes: en la desglosada se hace una crítica más feroz al rey, y se le responsabiliza en mayor grado de los hechos que acontecen, mientras que en la suelta su culpa es más «inocente e ingenua» (Parrack 2008: 307). Así, pues, presentados los textos en paralelo para que se pueda llevar a cabo una lectura de tipo comparativo, el lector, en palabras de Shillingsburg (2010: 172):

[E]ncounters tensions of dissent and differences that raise a range of questions: who did this; why; what difference is being made; was it an accident; do the versions target different audiences as conceived by the author; do they just represent different potentials; or, is one actually the «right one»?

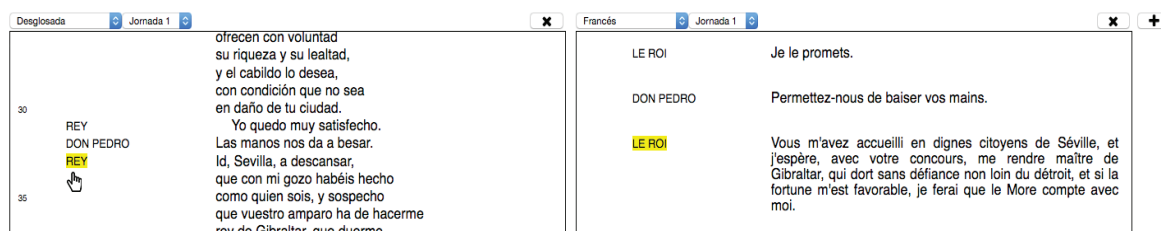
Así, cuando el usuario accede a la página web, encuentra un visor en el que puede seleccionar, a través de un desplegable, qué edición o traducción quiere leer de entre los siete textos disponibles. Al mismo tiempo, también puede escoger, si así lo desea, acceder a alguna jornada en concreto.



En la parte derecha del visor hay dos botones que sirven para añadir uno nuevo (la cruz) o para cerrarlo. Para facilitar la lectura, se pueden abrir un máximo de tres visores al mismo tiempo, pero, sin duda, la mejor experiencia lectora se obtiene leyendo únicamente uno o dos textos en pantalla.

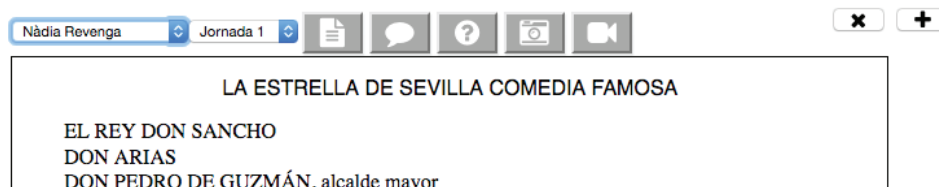


Para favorecer la lectura en paralelo de las diferentes propuestas, es posible alinear los personajes haciendo clic sobre el nombre. De esta manera, todas las versiones alinean sus intervenciones y es posible proseguir la lectura sinóptica de las diferentes ediciones.

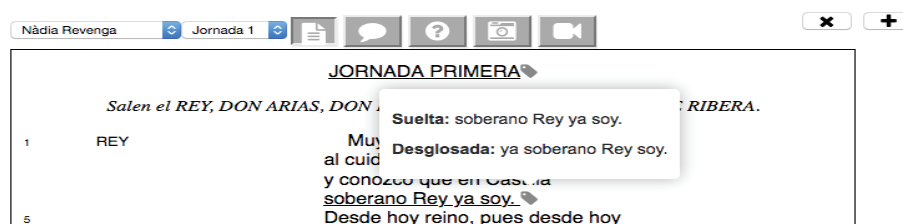


Diferencias, notas, vocabulario, imágenes y videos

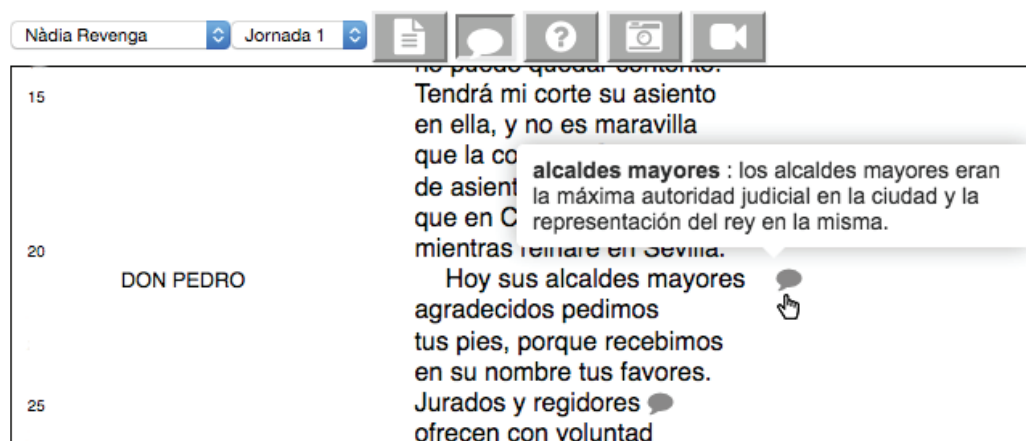
La edición anotada (edición Revenga) cuenta con una serie de botones que se pueden activar o desactivar en función de los intereses del lector y el grado de profundidad textual al que quiera llegar. Así, el lector puede escoger entre diferentes visualizaciones; esto es, activando o desactivando las diferentes opciones (notas, destacar las diferencias, activar las imágenes, etc.). La idea es ofrecer un texto de lectura «limpio» que ofrezca la posibilidad de mostrar u ocultar los elementos que amplían los contenidos o que ofrecen herramientas de análisis.



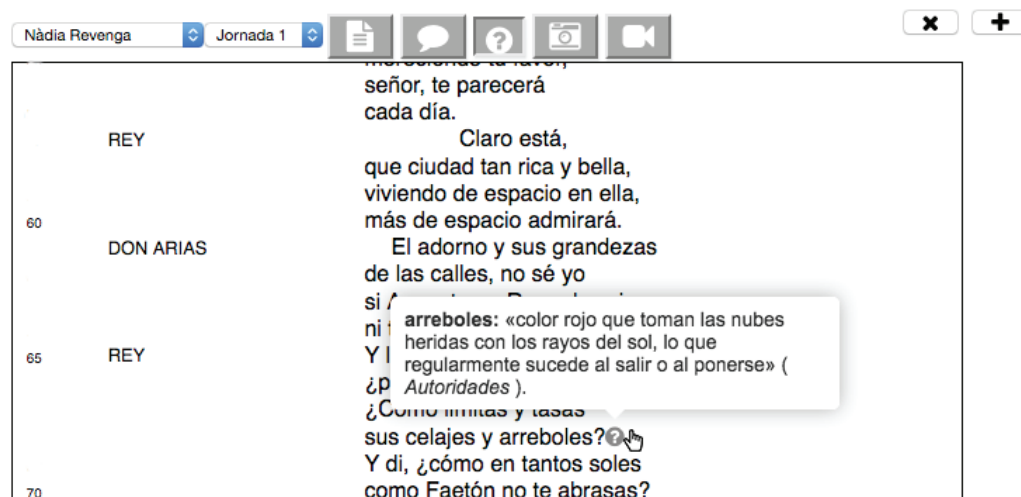
Así, cuando se activa el icono “Lecturas y variantes”, el primer icono de la izquierda, el texto que presenta diferencias entre las ediciones suelta y desglosada aparece subrayado y se activan las notas ecdóticas, que aparecen representadas con un icono. Al pasar el ratón por encima de este, aparece una ventana emergente en la que podemos leer las diferentes lecturas.



El botón de las notas, el segundo botón de la izquierda, activa/desactiva el sistema de notas explicativas que aparecen a lo largo de todo el texto. De igual manera, tan solo con situar el cursor sobre el icono aparece la ventana *pop-up* con el contenido de la nota. En estas anotaciones encontramos explicaciones que intentan dilucidar los pasajes más oscuros, ampliar información respecto a términos filosóficos, históricos, mitológicos, etc. que requieran mayor claridad.



El siguiente botón activa/desactiva las notas de vocabulario. Aquí encontramos definiciones de términos que puedan resultar problemáticos para una persona no especialista en el teatro del Siglo de Oro, pero no para un lector más familiarizado con la literatura de la época, que en ese caso no activaría las notas.



Los botones de las imágenes y vídeos activan/desactivan los iconos para acceder al material multimedia que presenta la edición. Cuando una nota contiene más de una imagen, el conjunto se presenta a través de un carrusel de imágenes que se

que pronuncia el parlamento en el cual aparece la palabra o palabras buscadas, el verso completo, la edición a la que pertenece y el número de verso. Al hacer clic sobre un resultado, aparece en pantalla el texto seleccionado con la palabra buscada destacada para que sea fácilmente localizable por el usuario. Para volver a los resultados, se ha de hacer clic sobre el icono “Buscar” y aparecerán de nuevo. Para limpiar el formulario de búsqueda y que desaparezcan los resultados, se puede accionar el botón “Refrescar”.



honor 🔍 ↺

Resultados de Búsqueda:

ARIAS	de Sevilla, en cuyo honor	Suelta v:147
ARIAS	que los más fuertes honores	Suelta v:164
DON GONZALO	y que he heredado el honor	Suelta v:193
REY	de honor!)	Suelta v:272 I
BUSTO	honor, y si ellos sirvieron,	Suelta v:326
BUSTO	no merezco yo su honor.	Suelta v:327
BUSTO	honor, que favorecerme.)	Suelta v:399
BUSTO	que el honor es cristal puro	Suelta v:621
REY	que tiene todo su honor	Suelta v:633
REY	sino aumentar más tu honor.	Suelta v:841
BUSTO	¿El honor así se aumenta?	Suelta v:842
REY	¡Corre tu honor por mi cuenta!	Suelta v:843

Fig. Buscador por palabras o secuencias de palabras

Herramienta de análisis de las intervenciones

A día de hoy, tenemos a nuestra disposición multitud de herramientas que nos pueden ayudar en la tarea de la visualización y exploración de datos. Estas herramientas nos permiten, por una parte, mostrar esos datos de una manera más clara y entendible; por otra, ofrecer la posibilidad a los lectores de explorar la información

y que profundicen en ella con más facilidad.

Y es que, como hemos visto anteriormente, las etiquetas XML-TEI nos permiten dar significado a los diferentes elementos. Así, cuando en el texto marcamos un parlamento con el nombre del personaje que lo enuncia y le asignamos un acrónimo (#REY, en este caso), estamos aportando información muy valiosa que posteriormente puede ser utilizada para estudiar, por ejemplo, el número de intervenciones de cada personaje. De esta manera, podemos analizar, contabilizar y procesar esas etiquetas para la obtención de nuevos significados.

```
<sp who="#REY">  
<speaker>REY</speaker>
```

En la edición digital que aquí se presenta, hemos intentado ofrecer una muestra de las posibilidades que ofrece la visualización de datos para el estudio de los textos teatrales. La visualización³⁴ consiste, según Alberto Cairo (2011: 38), en transformar datos en información semántica a través de medios gráficos o bien crear las herramientas para que cualquier persona lleve a cabo dicho procedimiento, pero siempre con el objetivo de que los datos puedan ser entendidos por un público muy amplio que, a su vez, pueda profundizar en ellos y explorarlos.

Así, la página web de la edición de *La Estrella* cuenta con una herramienta de análisis de las intervenciones que permite comparar el número de intervenciones de cada personaje en cada uno de los textos, tanto en las ediciones en castellano como en las traducciones. Esta herramienta se ha desarrollado con D3³⁵, una librería de JavaScript que utiliza las tecnologías estándar HTML, SVG y CSS y que permite realizar visualizaciones interactivas en el navegador a partir de datos complejos.

La herramienta consta de un gráfico de análisis de las diferentes intervenciones de los personajes en todos los textos que integran la edición digital y ha sido adaptada a partir del código³⁶ de una herramienta desarrollada para analizar las

³⁴ Para un análisis más detallado de las posibilidades que ofrece la visualización de datos en el estudio de la literatura, véase Revenga (2015).

³⁵ Este trabajo se desarrolló durante mi estancia de investigación en el departamento de Humanidades Digitales del King's College (Londres) bajo la supervisión de Paul Spence. Agradezco a Alejandro Giacometti que me diera a conocer las grandes posibilidades que ofrece la librería D3 para la visualización de datos y el análisis de la literatura.

³⁶ Los archivos y la documentación de la aplicación original están disponibles en: <https://github.com/cressid/Shakespeare>

obras de William Shakespeare. El objetivo a la hora de ofrecer este gráfico era dar cuenta de las posibilidades de análisis que ofrecía y comprobar si era posible reutilizar el código de otro proyecto y adaptarlo a nuestras necesidades.

En la parte superior se selecciona el texto o los textos que queremos contabilizar, así como determinadas jornadas o todas ellas. En la parte izquierda aparece la leyenda de la gráfica con los colores que representan cada edición. En el eje horizontal se encuentra el nombre de los personajes, y en vertical, el número de intervenciones. Las barras de los resultados son interactivas, de manera que al pasar el ratón por encima, estas cambian de color y, además, podemos visualizar el número exacto de intervenciones que tiene cada personaje en cada texto.

El resultado que hemos obtenido ha sido satisfactorio, puesto que cumple con las expectativas: poder contabilizar las intervenciones de cada personaje y comparar los resultados de los diferentes textos. De hecho, resulta particularmente interesante para comparar las diferencias en la relevancia que cada edición ofrece al personaje de Clarindo, por ejemplo. Así, vemos cómo en la suelta Clarindo tiene 40 intervenciones y en la desglosada 56, de manera que de un simple golpe de vista y sin necesidad de conocer las diferencias entre los textos, observamos que la desglosada le da más relevancia a este personaje. Igualmente, el gráfico nos sirve para comparar las traducciones y nos permite ver rápidamente que la traducción al inglés está basada en el texto de la suelta, ya que coincide el número de intervenciones.

A pesar de que la herramienta necesita algunas mejoras que esperamos llevar a cabo en un futuro (por ejemplo, la visualización de las intervenciones de todos los textos al mismo tiempo resulta problemática), lo cierto es que tal y como está ofrece muchas posibilidades de análisis y, sin lugar a dudas, es una muestra del enorme potencial que tienen los gráficos interactivos para el estudio de las obras dramáticas. Sería particularmente interesante si se pudiese medir la densidad de la palabra por personaje, además del número de intervenciones de cada uno. De esta manera se podrían analizar con más detalle los recortes en el número de versos de la desglosada respecto a la suelta y ver, entre otras cosas, a qué personajes afecta más o menos esta reelaboración.

Análisis

Suelta Foulché Desglosada Nàdia Revenga Inglés Francés Italiano

Jornada 1 Jornada 2 Jornada 3 Todas

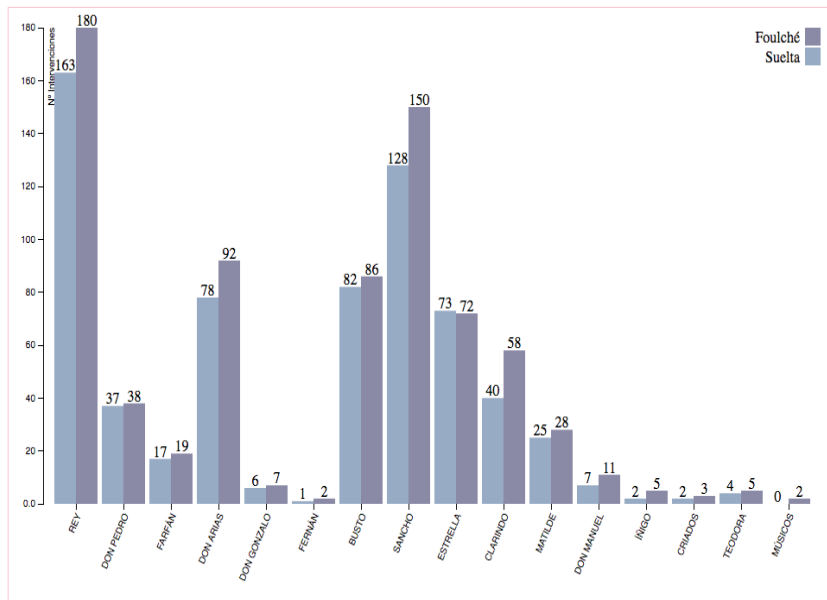
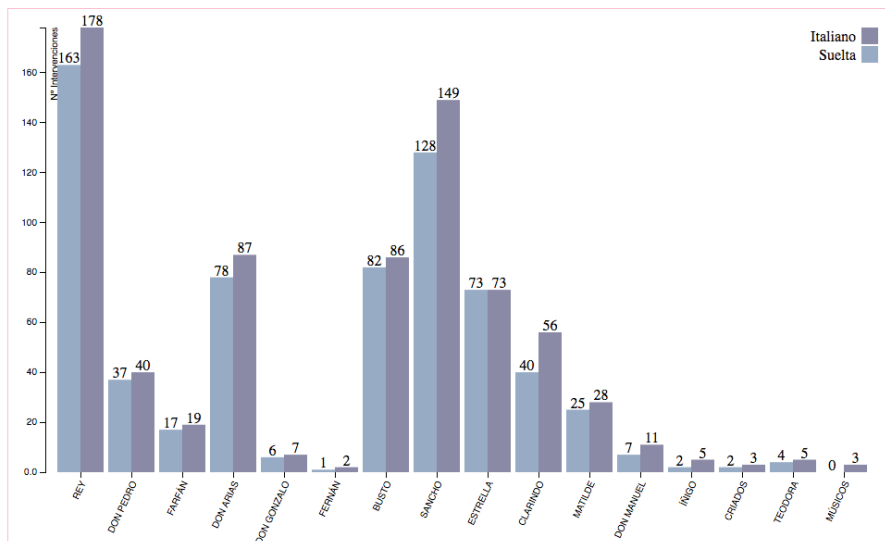


Gráfico interactivo de análisis de intervenciones de los personajes en el que se aprecia la mayor relevancia de Clarindo en el texto largo.

Análisis

Suelta Foulché Desglosada Nàdia Revenga Inglés Francés Italiano

Jornada 1 Jornada 2 Jornada 3 Todas



En este gráfico se puede apreciar cómo el texto italiano tiene más intervenciones de Sancho, Clarindo y el Rey, una evidencia de que traduce el texto de la desglosada.

4.6 Tutorial para la reutilización del código

Uno de los objetivos a la hora de enfrentarnos a esta tesis fue el de experimentar con las posibilidades que ofrece el medio electrónico para la creación de herramientas digitales que permitan avanzar en el estudio del teatro clásico. Para ello, consideré que era necesario crear un producto real que permitiera explorar, de primera mano, el texto de *La Estrella de Sevilla* de forma interactiva. Una vez conseguido este objetivo, el siguiente era ofrecer la oportunidad de que este producto pudiera crecer y evolucionar de la mano de cualquier persona interesada en seguir explorando las posibilidades del medio. Por tanto, lo que expongo a continuación es un tutorial sobre cómo se podría reutilizar el código de esta edición para visualizar una obra teatral distinta, pero de características similares; esto es, una obra con aparato crítico y notas, con diferentes traducciones y con material multimedia.

En primer lugar, se tendría que codificar el texto, junto a las notas e imágenes, siguiendo la guía de marcación que se encuentra en este capítulo. Como indicábamos, el texto original se codifica con el aparato de variantes y notas en un mismo documento XML y las traducciones, en archivos separados.

A continuación se especifican los cambios que se deberían hacer sobre los diferentes archivos. Básicamente, estos cambios consisten en cambiar los nombres, o identificadores (id), de las versiones por los identificadores de los nuevos textos:

1. Declarar los textos que forman parte de la edición

Cambios en el archivo main.xml

El archivo main.xml contiene la declaración de todos los textos que configuran la edición. Por tanto, el primer paso es sustituir los nombres de los archivos xml y sus identificadores por los nuevos. Para ello, modificaremos cada uno de los atributos:

- src: designa el nombre del archivo xml (estrella-app.xml, estrella_ingles.xml, etc.)
 - id: es el identificador de cada uno de los textos que después utilizamos en diferentes funciones para identificar el texto al que se hace referencia.
 - nombre: el nombre que reciben los textos y que aparece en el desplegable que utilizamos para elegir el texto que queremos mostrar en el visor de lectura.
 - título: el título de la obra en su lengua original
-

```

<texto src="estrella-app.xml" titulo="La Estrella de Sevilla">
  <version id="s" nombre="Suelta"/>
  <version id="f" nombre="Foulché"/>
  <version id="d" nombre="Desglosada"/>
  <version id="nrg" nombre="Nàdia Revenga"/>
</texto>
<texto src="estrella_ingles.xml" titulo="The Star of Seville">
  <version id="e" nombre="Inglés"/>
</texto>
<texto src="estrella_frances.xml" titulo="L'Étoile de Séville">
  <version id="fr" nombre="Francés"/>
</texto>
<texto src="estrella_italiano.xml" titulo="La Stella di Siviglia">
  <version id="i" nombre="Italiano"/>
</texto>
</textos>

```

Como se puede observar, la edición de *La Estrella de Sevilla* se compone de cuatro textos:

El primero (estrella-app.xml) es el texto que contiene tanto el texto que tienen en común la suelta y la desglosada como las lecturas que las diferencian, así como las lecturas y correcciones llevadas a cabo por Foulché-Delbosc.

```
<texto src="estrella-app.xml" titulo="La Estrella de Sevilla">
```

A continuación se especifican las diferentes ediciones (<version>) que se obtienen de ese archivo (la suelta, la desglosada, la de Foulché-Delbosc y la edición de Nàdia Revenga). Seguidamente, se incluyen las traducciones o textos adicionales con sus respectivos id (s, f, d, nrg, e, fr, i) y el título de la obra (el nombre que se visualiza en el selector de textos).

2. Procesar las diferentes variantes y lecturas y las notas

2.1 Cambios en el archivo combinar.xml

En la edición digital de Revenga es posible activar la opción “Variantes y lecturas” para visualizar, a través de una ventana emergente, las variantes y lecturas de las diferentes ediciones de *La Estrella de Sevilla*.

Así pues, tendremos que adaptar el código para poder visualizar correctamente las diferentes lecturas de los nuevos textos que se vayan a incluir. Estos cambios se realizarán sobre el archivo combinar.xml, concretamente donde se procesa el elemento app:

<xsl:template match="//app"> (línea 278)³⁷

```

<xsl:template match="//app">
  <xsl:param name = "listWitId" />

  <xsl:choose>
    <xsl:when test="$listWitId='nrg'">
      <span class="diferencia">
        <xsl:apply-templates >
          <xsl:with-param name="listWitId" select = "$listWitId" />
        </xsl:apply-templates>
        <span>
          <xsl:attribute name="class">diferencia tooltip <xsl:value-of select="$listWitId"/></xsl:attribute>
          <xsl:attribute name="title">
            <xsl:value-of
              s#Suelta:# <xsl:value-of select="."/rdg[tokenize(@wit, '\s')='#s']"/>##
              d#Desglosada:# <xsl:value-of select="."/rdg[tokenize(@wit, '\s')='#d']"/>##
            <xsl:if test="normalize-space(./rdg[tokenize(@wit, '\s')='#f'] )!= '' ">#Foulché:# <xsl:value-of select="."/rdg[tokenize(@wit, '\s')='#f']"/>
            <xsl:if test="normalize-space(./rdg[tokenize(@wit, '\s')='#o'] )!= '' ">#Orellana:# <xsl:value-of select="."/rdg[tokenize(@wit, '\s')='#o']"/>
            <xsl:if test="normalize-space(./rdg[tokenize(@wit, '\s')='#hart'] )!= '' ">hart#Hartzenbusch:# <xsl:value-of select="."/rdg[tokenize(@wit, '\s')='#hart']"/>
          </xsl:value-of>
        </xsl:attribute>
      </span>
    </xsl:when>
    <xsl:otherwise>
      <xsl:value-of select="."/rdg[contains(@wit,$listWitId)]"/>
    </xsl:otherwise>
  </xsl:choose>
</xsl:template>

```

Los cambios que se tendrían que hacer son los siguientes:

1. <xsl:when test="\$listWitId='nrg'">: sustituir "nrg" por el id que le hayamos dado a la edición digital propia en el archivo main.xml. En nuestro caso, nrg representa nuestra edición anotada del texto de *La Estrella de Sevilla*.
2. <xsl:value-of>: sustituir los nombre (s#Suelta:#) y los id ('#s') de los diferentes testimonios y ediciones que estemos utilizando para crear el aparato crítico. En nuestro caso tenemos, Suelta, Desglosada, Foulché-Delbosc, Orellana y Hartzenbusch, lo cual significa que en la ventana emergente se pueden visualizar, en el caso de que sea necesario, las diferentes lecturas de estos testimonios. Si se diera el caso, por ejemplo, de no tener ediciones modernas de las que incluir lecturas, o tener solo una o dos, tendríamos que eliminar la línea (o líneas) de código: <xsl:if test="normalize-space(./rdg[tokenize(@wit, '\s')='#f'])!= '' ">#Foulché:# <xsl:value-of select="."/rdg[tokenize(@wit, '\s')='#f']"/>##</xsl:if>

Finalmente, para acabar de ajustar la correcta visualización de las lecturas y variantes de los diferentes testimonios en la ventana emergente, se ha de modificar una función del archivo script.js, como veremos en el punto 2.2 «Cambios en el archivo script.js».

Para poder procesar las notas explicativas, de vocabulario, imágenes, etc., tam-

³⁷ Los número de línea que se indican en este tutorial podrían sufrir alguna ligera variación en futuras actualizaciones del código, pero sirven como referencia para localizar las diferentes plantillas (templates).

bién hemos de realizar un cambio en el identificador de la versión. En este caso se trata de la plantilla que procesa el elemento “note”:

```
<xsl:template match= “note”> (línea 181)
```

```
<xsl:template match="note">
  <xsl:param name = "listWitId" />
  <xsl:if test="$listWitId='nrg'">
  <xsl:if test="@type='comentario'">
```

1. `<xsl:if test="$listWitId='nrg'">`: se ha de sustituir “nrg” por el id que le hayamos dado a la edición digital propia en el archivo main.xml.

2.2 Cambios en el archivo script.js

En el archivo que contiene las funciones javascript se han de hacer dos cambios.

1. En la función `reescribirDiferencias` (línea 64). Lo que hace esta función es mostrar las diferencias textuales en base a unas reglas. Por ejemplo, si la lectura de Foulché-Delbosc, Hartzenbusch u Orellana es igual a la que traen la suelta o la desglosada, esta no se muestra en la ventana emergente. Por tanto, haremos de nuevo las sustituciones pertinentes: “nrg” lo sustiuiremos por el id de la nueva edición crítica o anotada; “s” por uno de los testimonios antiguos, “d” por otro de los testimonios antiguo y “f” por una edición moderna.

2. El segundo cambio se ha de realizar sobre la función `cargarVersion` (línea 292). Esta función se encarga de colocar los botones de las notas a la edición anotada del texto. Por tanto, es necesario cambiar el id de la línea 309 por el que hayamos especificado en el archivo main.xml.

```
if (idVersion == ‘nrg’)
```

3. Alinear los textos en paralelo

En este caso, lo que hace el código es enlazar los nombres de los personajes para que cuando hagamos click en cualquiera de ellos, los otros visores se muevan y se pongan a la misma altura, de esta manera se facilita la lectura comparada. Para poder sincronizar la lectura de los textos en paralelo hemos de hacer cambios en el archivo `mapa1.js`.

Cambios en el archivo mapa1.js

Para que funcione esta característica se ha de crear un mapa de correspondencias. Es decir, hemos de indicar qué intervenciones son equivalentes en los diferentes textos. Por ejemplo, en *La Estrella de Sevilla* la intervención 16 (DON ARIAS La que te arrojó las rosas...) –téngase en cuenta que la primera intervención se contabiliza como intervención 0– de la suelta y de los textos en inglés y francés equivalen a la intervención 24 de la desglosada, de Foulché-Delbosc, de la edición de Nàdia Revenga y del texto en italiano.

```
}, {  
  "intervencion_s": 16,  
  "intervencion_f": 24,  
  "intervencion_nrg": 24,  
  "intervencion_e": 16,  
  "intervencion_fr": 16,  
  "intervencion_i": 24,  
  "intervencion_d": 24  
}, {
```

Así pues, tendremos que modificar, en primer lugar, el id de las intervenciones (intervencion_f, intervencion_nrg, etc.) por el id que le hayamos dado a los diferentes textos en el archivo main.xml. Seguidamente, haremos los cambios pertinentes de numeración en función de las correspondencias. Si son ediciones o traducciones que tienen el mismo número de intervenciones, resultará más sencillo, puesto que el número de intervención será el mismo. Para *La Estrella de Sevilla*, sin embargo, resulta más complejo, puesto que hay un gran número de intervenciones en la desglosada que no están en la suelta, por lo que, como vemos, hay que buscar esas correspondencias.

4. Unificar el nombre de los personajes

Nuestra edición incluye una herramienta de análisis de las intervenciones que muestra sobre una gráfica el número de intervenciones de cada personaje en cada uno de los textos. Por tanto, para poder calcular correctamente estas intervenciones se han de agrupar los nombres que recibe cada personaje en cada uno de los tex-

tos. De esta manera, la aplicación entiende que Don Sanche, Don Sancho o Sancio equivalen a Sancho y, así, puede contabilizar y mostrar en la columna de Sancho el número de intervenciones que realiza este personaje en la obra en cada uno de los textos que se incluyen en la edición digital.

Cambios en el archivo script.js

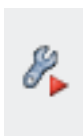
Por tanto, para crear esta correspondencia entre los personajes de la nueva edición que se quiera crear, hemos de modificar la función “unificar(nombre)” (línea 741) del archivo script.js. Como se muestra a continuación, hemos de recoger las diferentes variantes de los nombres de los personajes (case) y señalar el nombre que queremos utilizar para referirnos a ese personaje en la gráfica (return).

```
case "don arias":  
case "arias":  
    return "DON ARIAS";  
case "matilde":  
case "natilde":  
case "mathilde":  
    return "MATILDE";  
case "estrella":  
case "[estrella]":  
case "estelle":  
case "stella":  
    return "ESTRELLA";
```

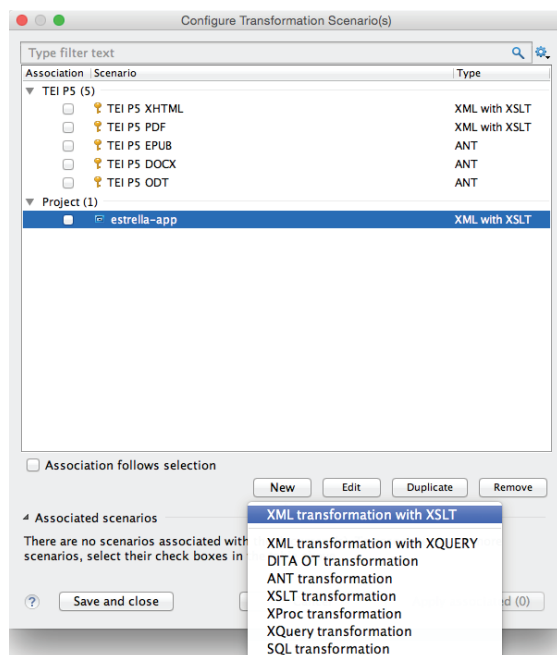
Así pues, una vez hemos etiquetado los textos de las obras con el lenguaje XML, siguiendo las directrices TEI, y hemos realizado todos los cambios en los archivos que acabamos de explicar (en main.xml, en combinar.xml, en script.js y en mapa1.js), es el momento de proceder a la transformación del texto principal; esto es, el texto xml que contiene los textos y las diferentes variantes y lecturas. En nuestro caso, ese documento principal se llama estrella-app.xml.

5. Configurar un escenario de transformación en Oxygen

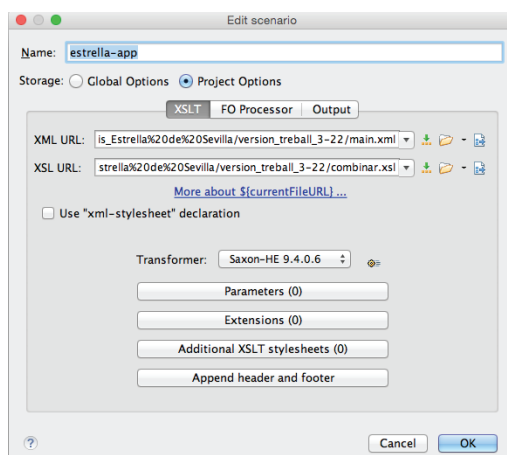
Para transformar un archivo XML con la aplicación Oxygen, se ha de configurar un escenario de transformación a través del siguiente icono, que se encuentra en el menú superior:



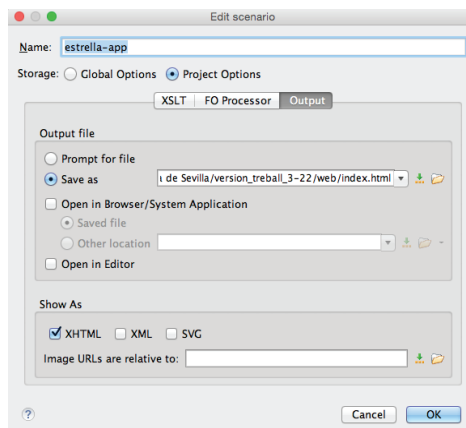
Se abrirá una ventana, haremos clic sobre “New” y escogeremos la primera opción (XML transformation with XSLT). Lo primero que tendremos que hacer es ponerle un nombre para identificar el escenario que estamos creando.



En la pestaña XSLT, deberemos especificar la ruta del archivo main.xml en el campo XML URL y la ruta del archivo combinar.xml en el campo XSL URL. Seguidamente debemos seleccionar el procesador Saxon-HE para la transformación (Transformer).

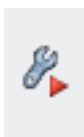


En la pestaña Output, en la sección Output File, podemos escoger la ruta en la que queremos guardar el archivo HTML resultante.



En la sección Show As, escogemos la opción XHTML. Y hacemos clic en OK. Siguiendo estos pasos, tendremos configurado nuestro escenario de transformación. Esta configuración solo se ha de realizar una vez.

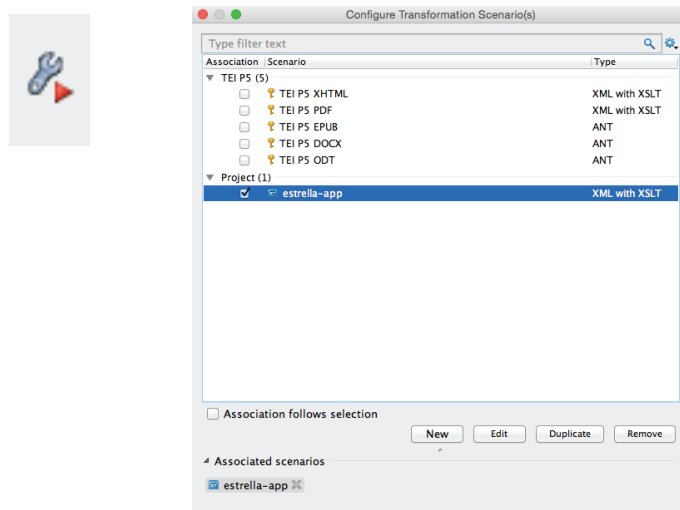
En cualquier caso, es posible editar el escenario o crear uno nuevo desde el botón de configuración de escenario.



Así pues, cada vez que queramos realizar una transformación, tendremos que hacer clic en el botón Apply Transformation Scenario.



Eso sí, tendremos que asegurarnos de que está seleccionado el escenario que hemos configurado (estrella-app) en la configuración de transformación.



Una vez se ha realizado la transformación, podemos ir a la carpeta que hemos especificado en "Output" y allí encontraremos el archivo HTML listo para su visualización en el navegador.

CONCLUSIONES



El trabajo de investigación que se ha presentado a lo largo de estas páginas da cuenta de todo el proceso que se ha seguido hasta obtener una edición digital multilingüe y multimedia del texto *La Estrella de Sevilla*. Esta edición digital está formada por una nueva edición anotada del texto a partir de los dos testimonios antiguos (la edición suelta y la edición desglosada) y del cotejo de las ediciones modernas más importantes que se han publicado hasta el momento. Además, también se han editado en formato electrónico ambos testimonios antiguos por separado, así como la edición que Foulché-Delbosc publicó en 1920 de la obra. Por otra parte, se incluyen las traducciones de la obra al inglés (traducción de Henry Thomas), italiano (traducción de Gerardo Marone) y francés (traducción de Eugène Baret). Todos estos textos han sido publicados en una página web en forma de archivo textual, o *web of knowledge* como lo llama Shillingsburg (2006), con diferentes herramientas que permiten visualizar los textos en paralelo y compararlos, realizar búsquedas sobre el texto, consultar las diferentes lecturas, las variantes y notas textuales, analizar la intervenciones de los personajes, etc.

La ejecución de esta tesis ha requerido del trabajo en frentes de muy diversa índole. Algunos forman parte del trabajo habitual de edición de un texto teatral de la época: recopilación de textos antiguos y ediciones modernas; cotejo de todos ellos; anotación; o establecimiento de un estado de la cuestión sobre la obra, tras la recopilación bibliográfica. Pero las tareas del segundo frente de trabajo tienen que ver con el objetivo de crear una edición digital. La selección precisamente de esta obra nos planteaba un desafío por su complejidad, tanto en lo que se refiere a la transmisión textual como a la controversia sobre su autoría. Precisamente por su complejidad y su gran popularidad desde el siglo XIX hasta hoy —con la existencia de textos en otras lenguas— nos podía servir de taller de pruebas para llevar a cabo una reflexión sobre las posibilidades que las tecnologías informáticas ofrecen para la edición de textos teatrales, llevando a cabo una propuesta que pudiera servir a otros investigadores.

El producto final que ha resultado de la conjunción de la investigación literaria y la informática ha sido una edición digital que cumple con el objetivo que nos habíamos propuesto al inicio del proyecto: ofrecerle al lector una edición de *La Estrella de Sevilla* que le permitiera no solo leer el texto, sino compararlo, hacer búsquedas sobre él, analizarlo, descubrir su riqueza textual y material. En definitiva, que la edición digital aportara elementos que el libro en papel no puede ofrecer. De igual forma, con el resultado que hemos obtenido se pone de manifiesto, con mayor claridad si cabe, la necesidad de que existan más ediciones digitales de este tipo que permitan analizar las diferentes capas de significado que contienen las

obras dramáticas del Siglo de Oro. Para nosotros, resulta evidente que las ediciones digitales aportan un valor añadido al estudio e interpretación de la literatura y que, siempre que sea posible, se ha de optar por este camino y no conformarse con la mera digitalización de textos. A pesar de este convencimiento, somos conscientes, tal y como hemos expuesto, de las dificultades a las que se ha de enfrentar cualquier investigador, o grupo de investigación, que quiera embarcarse en un proyecto de características similares: falta de formación específica, gran inversión de tiempo y dinero y falta de reconocimiento curricular.

Aun así es un camino que no se puede dejar de andar. Hemos visto que la marcación de textos con el lenguaje XML/TEI abre todo un abanico de posibilidades de análisis. Como decía Hockey (2004), las etiquetas confieren inteligencia a los textos y, por tanto, si los dotamos de inteligencia, será posible conocer significados que, de otra manera, resultaría más complejo y costoso descubrir. Sin embargo, dotar a los textos de significado representa tan solo la mitad del camino, puesto que para poder extraer toda la información que contienen es necesario realizar un importante trabajo de visualización.

A lo largo de estas páginas, hemos dado cuenta de los procesos seguidos para llegar a un producto digital en el que es posible leer y comparar aquello que en su origen es un archivo de texto cuasi ininteligible lleno de marcas XML. Gracias al análisis de múltiples proyectos de edición digital y a trabajar de cerca en la creación de productos de características similares, ha sido posible crear una visualización que permite acercarse a la tradición textual de *La Estrella de Sevilla* y conocer sus diferentes capas de significado.

En un momento en el que en el ámbito de las Humanidades es cada vez más común hablar de *big data*, que el número de textos digitalizados crece aceleradamente y que están a nuestra disposición bases de datos con una gran cantidad de información, resulta necesario buscar vías para procesar todos esos datos en su conjunto y hacerlos más comprensibles a los lectores. A través de la visualización de datos el concepto abstracto es sustituido por un objeto visual del que se pueden extraer significados que de otra manera sería muy difícil obtener. Y esto lo hemos podido comprobar, por un lado, a través de un pequeño ejemplo: el gráfico de análisis de las intervenciones, el cual ofrece, de un simple vistazo, información muy significativa sobre la obra. Pero, sobre todo, lo hemos podido experimentar a través de los resultados que ofrecen los análisis estilométricos. El hecho de que Stylo realice análisis sobre grandes cantidades de datos (recordemos que ETSO cuenta con un corpus de más de mil obras) y que ofrezca los resultados a través de gráficos sencillos de interpretar abre la puerta hacia nuevas vías de investigación. Como

hemos visto, no se trata de que el análisis de grandes cantidades de datos sustituya el estudio filológico, sino que nos pone sobre aviso y nos señala elementos que, de otra manera, podrían pasar desapercibidos. Esta llamada de atención sobre determinado aspecto —que una obra aparezca inesperadamente atribuida a un autor, por ejemplo—, puede ayudar al investigador a seguir un camino de indagación que de otra manera hubiese sido muy difícil aprehender. En este sentido, el poder que tienen las herramientas de visualización para comunicar significados de forma sencilla es muy valioso

El análisis cuantitativo y la visualización de datos suponen una perspectiva interesante para el análisis literario y abren nuevas posibilidades para la investigación en un momento en el que la red cuenta cada vez con más textos digitalizados y más bases de datos disponibles. Tenemos, pues, el material —o parte de él— y tenemos también muchas herramientas a nuestra disposición para modelar los datos y descubrir nuevos patrones y significados.

En relación a los textos, ha quedado pendiente la localización del texto de la edición desglosada, hoy perdido, y que solo se ha podido conocer a partir de la edición de Foulché-Delbosc de 1920. A pesar de todo, hemos considerado interesante reconstruir el texto de la desglosada a partir de la edición de Foulché-Delbosc, quien señaló, en notas a pie de página, las lecturas de la desglosada cuando él optaba por la suelta o cuando introducía correcciones propias. Así pues, la edición digital permite la lectura individual, o comparada con otros textos, de la edición desglosada, tal como supuestamente lo habría leído Foulché-Delbosc.

En el apartado «Autoría de la obra» hemos podido comprobar cómo el intrincado asunto de la atribución dota a la comedia de un alto grado de misterio que la hace más interesante si cabe. A pesar de que históricamente la obra ha sido atribuida a Lope de Vega, entre otros, a partir de los análisis de estilometría que hemos realizado sobre los textos, todo parece indicar que Claramonte es hoy el más firme candidato para ser considerado su autor. Quizás la traza sea de Lope, como señaló Oleza, pero la participación de Claramonte en la composición de los dos textos —tanto el transmitido en la suelta como en la desglosada— parece altamente probable. Como hemos visto, que Claramonte podría ser el autor de *La Estrella de Sevilla* ya lo habían argumentado y defendido, en diferentes estudios, Leavitt, Cantalapiedra o Rodríguez López-Vázquez a lo largo de los siglos XX y XXI, y ahora el análisis estilométrico parece confirmar sus hipótesis. Sin lugar a dudas, la estilometría, acompañada de los diferentes métodos filológicos, es una herramienta muy útil para desentrañar atribuciones dudosas o bien para llamar la atención sobre atribuciones que merece la pena revisar en profundidad.

Todos los textos que forman parte de esta edición electrónica han sido marcados con el lenguaje XML, siguiendo las directrices TEI (Text Encoding Initiative), un proyecto humanístico internacional que mantiene y desarrolla un lenguaje estándar para la representación de textos en formato digital. Hemos defendido también nosotros la importancia de seguir las directrices de la TEI, puesto que cada vez son más los proyectos de humanidades digitales que las adoptan para su marcación, y es la forma más práctica para alcanzar la uniformidad, consistencia e interoperabilidad necesarias para seguir avanzando en la creación de ediciones digitales. Además, el hecho de ofrecer una guía completa y detallada de la marcación que hemos seguido en este trabajo, junto con todos los archivos XML completos en abierto, puede contribuir, sin duda, a la creación de nuevas ediciones digitales, ya que es una forma de allanar el camino para aquellos menos familiarizados con la tecnología. Como hemos visto, los proyectos de edición digital requieren de una gran inversión de tiempo, dinero y esfuerzo, por lo que es muy importante que se potencie y se reconozca como valioso el trabajo colaborativo, ya que, de no ser así, será difícil avanzar en el desarrollo de ediciones digitales. En nuestro caso, por ejemplo, como hemos demostrado cuando presentábamos la herramienta de análisis de intervenciones, hemos reutilizado el trabajo de un equipo de investigadores que había desarrollado un producto similar para analizar las obras de Shakespeare. Gracias a este código ofrecido en abierto, sin lugar a dudas, el trabajo ha sido mucho más sencillo que si hubiésemos tenido que empezar desde cero. Nuestro objetivo, por tanto, es que cualquier persona interesada pueda reutilizar este trabajo y adaptarlo a sus necesidades.

De igual forma, se ofrece en abierto todo el código requerido para crear una página web funcional; esto es, el código de programación necesario para transformar los archivos XML en HTML y para dotar a los contenidos de interactividad. Y es que a la hora de hacer una edición digital, el trabajo más complejo, sobre todo si no se tiene una formación avanzada en informática, es el de la programación. Por tanto, para que esta gran barrera que supone la informática no sea un impedimento para seguir avanzando, cualquier investigador interesado en llevar a cabo una edición digital anotada puede utilizar todo este material como base sobre la que construir nuevas ediciones digitales de características similares. Obviamente, para poder modificar los archivos y reutilizarlos se requieren conocimientos técnicos, pero consideramos que es un gran paso para ponerse en marcha y que esto facilitará enormemente el camino a cualquier persona que quiera continuar explorando las posibilidades que ofrece esta herramienta.

Y es que hacer una edición digital es adentrarse en un laberinto infinito. Si bien

es verdad que esa libertad que ofrece el medio electrónico satisface la necesidad del editor de ofrecer al lector múltiples opciones de lectura e interacción, la sensación de que siempre quedan cosas que mejorar hemos de confesar resulta frustrante.

En el caso que nos ocupa la lista de posibilidades resulta interminable. Por ejemplo, se podrían crear índices de personajes, lugares, objetos teatrales, figuras mitológicas, etc. para poder explorar el texto desde otro punto de vista; utilizar la información sobre la métrica para hacer gráficos de análisis; adaptar la página para que se pueda leer, también en paralelo, en teléfonos y tabletas, desarrollar la capacidad del buscador para acotar las búsquedas por personaje y por versión del texto, etc. Incluso se podrían incorporar nuevos textos, como las refundiciones de Cándido María Trigueros o Hartzzenbusch. En fin, es un trabajo que permite ampliaciones en otras direcciones y nuevas exploraciones.

A pesar de que la página web en la que hemos publicado la edición de *La Estrella de Sevilla* funciona correctamente y permite la interactividad con los diferentes textos y las herramientas, no puede considerarse un producto terminado. La razón principal es que no ha sido testada con usuarios, lo cual resulta un asunto de gran importancia para detectar fallos y hacer mejoras. Este es, sin duda, el siguiente paso que debería dar para consolidar el proyecto y comprobar su viabilidad para convertirse en modelo de una colección más amplia de ediciones de textos teatrales del Siglo de Oro. Y este es el camino que, tras la lectura de la tesis, con la posibilidad de la consulta de la edición digital en red, querríamos completar.

A pesar de todo, el resultado que hemos obtenido a partir de esta investigación es muy valioso, puesto que la edición digital resultante, totalmente funcional y operativa, como hemos comentado, se puede utilizar como herramienta de investigación para adentrarse en el estudio de *La Estrella de Sevilla*. Lo que en su origen surgió como un campo de pruebas en el que poder analizar y experimentar las potencialidades de la edición electrónica para el estudio del teatro áureo es hoy una herramienta de estudio totalmente desarrollada. Así, gracias a todo el material que se ha publicado no solo es posible mejorar el desarrollo de ediciones digitales, sino que cualquier estudioso de *La Estrella de Sevilla*, o cualquier persona interesada en el texto, puede utilizar sus variados recursos para seguir avanzando en el estudio de la obra.

La edición digital de *La Estrella de Sevilla*, junto a una selección del contenido más relevante de esta investigación, se ha publicado en la siguiente dirección: <https://regarna.blogs.uv.es>. En este portal, el usuario puede acceder, tanto a la propia edición digital cuyo contenido y desarrollo hemos presentado en el apartado «La página web», como a diferentes secciones en las que el lector encontrará infor-

mación sobre la atribución, los testimonios antiguos, las ediciones modernas, las traducciones, la métrica, etc. Asimismo, desde el propio sitio web es posible descargar los archivos XML y el código de programación. El objetivo que perseguimos con esta publicación es que pueda funcionar de forma independiente a la tesis doctoral y que cualquier lector pueda explorar la riqueza textual y los aspectos teóricos de *La Estrella de Sevilla* desde un mismo lugar.

Al final de nuestro camino, cobran para nosotros pleno sentido las palabras expresadas en su día por Shillingsburg (2006) y McLoughlin (2009), al considerar las ediciones digitales no como objetos finales y clausurados en sí mismos, sino destinados a ser utilizados por los lectores/usuarios, invitados a explorar por sí mismos las múltiples sendas que la edición digital les ofrece.

CONCLUSIONS

The research work presented throughout these pages recounts the entire process that has been followed in order to obtain a multilingual and multimedia digital edition of *La Estrella de Sevilla*. This digital edition consists of a new annotated edition of the text based on the two old testimonies (“la edición suelta” and “la edición desglosada”) and the collation of the most important modern editions that have been published so far. In addition, both old testimonies have been published separately in electronic format, as well as the edition of the play that Foulché-Delbosc published in 1920. Besides, we have included the translations of *La Estrella de Sevilla* into English (by Henry Thomas), Italian (by Gherardo Marone) and French (by Eugène Baret). All these texts have been published on a website as a textual archive – or web of knowledge, as Shillingsburg (2006) refers to it – with different tools that allow them to be viewed in parallel and compared; to search in them; to consult different readings, variants, and footnotes; to analyse characters’ speeches, etc.

The realisation of this thesis has involved working in so many different and diverse fronts. Some of them are part of the usual task of editing any other drama from that period: compilation of old texts and modern editions and collation of all of them; annotation; explanation of the current status of research on the play after the bibliographic compilation; etc. But the second front tasks have to do with the purpose of developing a digital edition. Having chosen precisely this play posed a challenge to us because of its complexity, both in terms of textual transmission and its authorship controversy. Precisely because of its complexity and its great popularity

from the 19th century onwards - existing translations to other languages - it could serve as a test workshop to carry out a reflection on the possibilities that information technology offers for the edition of drama texts and to develop a proposal that could be used by other researchers.

The final product that has resulted from the combination of literary and computer research has been a digital edition that meets the objective we had set out at the beginning of the project: to offer the readers an edition of *La Estrella de Sevilla* that allows them not only to read the text, but to compare it, to search on it, to analyse it, and to discover its textual and material richness. In short, a digital edition providing elements that the physical book can't offer. Similarly, the result we have obtained makes it even clearer that there is a need for more digital editions of this type in order to use them to analyse the different layers of meaning contained in the Spanish Golden Age plays. It is obvious for us that digital editions bring added value to the study and interpretation of literature and that, whenever possible, this should be the path to be taken, and not mere texts digitisation. Despite this conviction, as we have explained we are aware of the difficulties faced by any researcher, or research group, which wishes to embark on a project of similar characteristics: lack of specific training, large investment of time and money and lack of curricular recognition.

Even so, we firmly believe this should be the way to go. We have seen that marking up texts with XML/TEI language opens up a whole range of analysis possibilities. As Hockey (2004) said, labels bestow intelligence to texts and, therefore, if we endow the later with intelligence, it will be possible for us to access to meanings that would otherwise be more complex and difficult to discover. However, endowing texts with meaning is only half the battle, since it is necessary to carry out certain important visualization task in order to extract all the information they contain.

Throughout these pages, we have recounted the processes we have followed to achieve a readable digital product which can be compared with what originally was a quasi-intelligible text file replete with XML markup. Thanks to the analysis of numerous digital edition projects and to having worked closely in the development of products with similar characteristics, we have been able to create a visualization that allows to approach the textual tradition of *La Estrella de Sevilla* and to know its different layers of meaning.

At a time when it is increasingly common to speak of big data in the Humanities context, when the number of digitised texts is growing rapidly and databases with large amounts of information are widely available, it is necessary to find ways of processing all this data as a whole and making them more comprehensible to

readers. Thanks to data visualization, the abstract concept is replaced by a visual object from which we can extract meanings that would otherwise be very difficult to obtain. And this is something we have been able to prove through a small example: the characters' speeches analysis chart, which offers very significant information about the play at a glance. But, above all, we have been able to experience it through the results offered by stylometric analysis. The fact that Stylo carries out analysis on large amounts of data (let's remember that ETSO corpus contains more than one thousand plays) and that it offers the results through simple to interpret graphics opens the door to new avenues of research. As we have seen, it is not that the analysis of large amounts of data replaces philological study, but it does work as a warning sign and shows us elements that might otherwise go unnoticed. This call of attention on a certain aspect – the unexpected attribution of a play to certain author, for example – can help researchers to follow a path of investigation that otherwise would have been very difficult to apprehend. In this sense, the power of visualization tools to communicate meanings in a simple way is highly valuable.

Quantitative analysis and data visualisation provide an interesting perspective for literary analysis and open up new research possibilities at a time when the Internet has made available more and more digitised texts and databases. So we have the material – or at least part of it – and many tools at our disposal to model the data and discover new patterns and meanings.

With regard to the texts themselves, the location of the text from “la edición desglosada”, lost today, it's still unknown and only known since the 1920 edition by Foulché-Delbosc. In spite of this, we have considered interesting to reconstruct the text from “la edición desglosada” through the Foulché-Delbosc edition, who pointed out in footnotes fragments from “la edición desglosada” when he opted for “la suelta” or when he introduced his own corrections. Thus, the digital edition allows both the individual reading and the one compared with other texts of “la edición desglosada” as Foulché supposedly would have read it.

In the section “Play's authorship” [«Autoría de la obra»] we have seen how the intricate issue of authorship attribution lends the comedy a high dose of mystery that makes it even more interesting. In spite of the fact that the play has been attributed historically to Lope de Vega among others, the stylometric analyses we have carried out on the texts seems to indicate that Claramonte is nowadays the strongest candidate to be considered its author. Perhaps the design is Lope's, as Oleza pointed out, but Claramonte's participation in the composition of the two texts – both the one transmitted in “la suelta” and in “la desglosada” – seems highly plausible. As we have seen, the authorship of *La Estrella de Sevilla* by Claramonte had already been

argued and supported by Leavitt, Cantalapiedra, and Rodríguez López-Vázquez in different studies throughout the 20th and 21st centuries, and now the stylometric analysis seems to confirm their hypothesis. Undoubtedly, stylometry, accompanied by other philological methods, is a very useful tool to unravel dubious attributions or to draw attention to those ones that should be reviewed in depth.

All the texts that are part of this electronic edition have been marked up with the XML language according to the TEI (Text Encoding Initiative) guidelines, an international humanistic project that maintains and develops a standard language for the representation of texts in digital format. We have also advocated the importance of following these TEI guidelines, as more and more digital humanities projects are adopting them for their markup and this is the most practical way to achieve the standardisation, consistency and interoperability needed to make further progress in the development of digital editions. Furthermore, offering a complete and detailed guide to the markup we have followed in this work, together with all the open access XML files, can undoubtedly contribute to the development of new digital editions, since it is a way of paving the way for those not so familiar with this technology. As we have seen, digital publishing projects require a large investment of time, money and efforts, so it is very important to encourage and give credit to collaborative work, since failing to do so will complicate any development of digital editions. In our case, for example, as we have proven when presenting the characters' speeches analysis tool, we have reused the work of a research team that had developed a similar system to analyse Shakespeare's plays. Thanks to this open source code, the task has undoubtedly been much easier than if we had been starting from scratch. Our aim, therefore, is that those interested can reuse this work and adapt it to their needs.

Similarly, all the code required to develop a functional website – that is, the programming code necessary to transform XML files into HTML and to provide the contents with interactivity – is offered as open source material. When it comes to digital publishing, the most complex task, especially if lacking advanced computer training, is programming. Therefore, so that this great barrier posed by computing does not prevent from achieving further progress, any researcher interested in carrying out an annotated digital edition can draw on this material as a basis on which to develop new digital editions with similar characteristics. Obviously, being able to modify the files and reuse them requires certain technical skills, but we believe this is a great starting point that will greatly facilitate the task for anyone who wants to continue exploring the possibilities offered by this tool.

And the fact is that developing digital editions is like entering an infinite

maze. While it is true that the freedom offered by the electronic medium satisfies the publisher's need to offer the reader multiple reading and interaction options, we have to confess that the idea that there will always be room for improvement can be frustrating.

In this case, the range of possibilities is endless. For example, you could create indexes for characters, places, theatrical objects, mythological figures, etc. in order to explore the text from another point of view; use meter information to make analysis charts; adapt the page so that it could be read also in parallel on smartphones and tablets; develop the capacity of the search engine to limit searches by character and by text version; improve website video integration, etc. New texts, such as the recasts made by Cándido María Trigueros or Hartzenbusch, could even be incorporated. In short, it is a work that allows to broaden the scope and to undertake new explorations.

Although the website on which we have published the edition of *La Estrella de Sevilla* is fully operative and allows for interactivity with the different texts and tools, it cannot be taken as a finished product. The main reason is that it has not been subjected to user testing, which is a very important step when it comes to detecting bugs and making improvements. This is undoubtedly the next step that should be taken in order to consolidate the project and check its viability as a model for a wider compilation of Spanish Golden Age drama texts editions. And this is the path that, after reading the thesis, and with the possibility of consulting the digital network edition, we would like to complete.

Despite all its limitations, the outcome we have achieved through this research is very valuable, since the resulting digital edition, which is fully functional and operational, can be used as a research tool to delve into the study of *La Estrella de Sevilla*. What originally emerged as a test workshop in which to analyse and experience the potential of electronic publishing for the study of Spanish Golden Age drama, is currently a fully developed research tool. Thus, thanks to all the material that makes up this digital edition (texts, translations, annotations, images, theoretical studies, etc.), any scholar researching *La Estrella de Sevilla*, or anyone interested in the text, can use its various resources to delve into the study of the play.

The digital edition of *La Estrella de Sevilla*, together with a selection of the most relevant content of this research, has been published at the following URL: <https://regarna.blogs.uv.es>. In this portal, users can access both the digital edition itself, whose content and development we have presented in the section "The website" [«La página web»], and different sections where they will find information on attribution, old testimonies, modern editions, translations, meter, etc. The website itself

also provides a way to download XML files and the programming code. The purpose of this publication is that it can work independently from the doctoral thesis and that any reader can explore this play with all its textual richness and all the complementary material that we provide, and all in the same place.

Ultimately, the digital edition project of *La Estrella de Sevilla* has become an open access textual archive which, besides it can be read, provides among others search, navigate, interact, compare, add, delete, and activate options. At the end of our journey, the words expressed by Shillingsburg (2006) and McLough (2009) make perfect sense for us, as we consider digital editions not to be final and closed objects in themselves, but objects destined used by readers/users, who are invited to explore for themselves the multiple paths that digital edition provides.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAS, Nidal, «Los sistemas defensivos de la ciudad de Archidona», *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXVII, 2013, pp. 9-34.
- ADAMS, Nicholson B, «Hartzenbusch's Sancho Ortiz de la Roelas», *Studies in Philology*, 28, 1931, pp. 319-324.
- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO, *Un escritor ilustrado, Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.
- ALDRETE, Bernardo, *Del origen y principio de la lengua castellana ò romance que oi se usa en España*, Roma, Carlo Wllieto, 1606.
- ALFONSO X EL SABIO, *La siete partidas del rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas en varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta Real, 3 vol., 1807.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Literatura española del Siglo XIX. De Moratín a Rivas*. Madrid, Alianza, 1969. Edición digital a partir de la de la revista londinense *The Athenaeum* (abril-junio, 1834) publicado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-espaola-del-siglo-xix-de-moratn-a-rivas-0/html/fee54688-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- ALCALÁ YÁÑEZ y Jerónimo de RIVERA, *El donado hablador, Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, Baudry, Librería Europea, 1847.
- ALIGUIERI, Dante, *La divina comedia*, México, Universidad Nacional de México, 1921.
- ALLÉS, Susanna, «Edición digital y algunas tecnologías aliadas», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 822, 2015, pp. 18-21.
- ALLÉS, Susanna, «“Tiempos hay de acometer y tiempos de retirar”: literatura áurea y edición digital», *Studia Aurea*, 11, 2017, pp. 13-30.
- ALLISON PEERS, Edgar, *A History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940.
- ALLISON, Sarah, «Other's people data: Humanities edition», *Journal of Cultural Analytics*, 2016. Disponible en: <https://doi.org/10.22148/001c.11822>.
- ALONSO, Dámaso, «Lope, don Pedro de Cárdenas y los Cardenios», *Revista de Filología Española*, vol. XL, 1/4, 1956.
-

- ALONSO, José Luis, *Léxico del marginalismo del siglo de oro*, Acta Salmanticensia: Filosofía y letras, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX», en A. S. Pérez Bustamente, A. Romero Ferrer, M. Cantos Casenave (eds.), *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias, El Puerto, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1995, pp. 27-39.
- ANDIOC, René, «De *La Estrella de Sevilla* a *Sancho Ortiz de las Roelas* (Notas a dos refundiciones o arreglos)», *Criticón*, 72, 1998, pp. 143-164.
- ANIBAL, Claude E., «Observations on *La Estrella de Sevilla*». *Hispanic Review*, vol. 2, 1, Jan., 1934, pp. 1-38.
- APOLLON, Daniel, Claire BÉLISLE y Philippe RÉGNIER, «Introduction», en *Digital Critical Editions*, Urbana, Chicago y Springfield, University of Illinois Press, Edición para Kindle, 2014.
- AQUINO, Tomás de, *Suma de teología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- ARMAS, Frederick A. de, «Un nuevo Hércules y un nuevo sol: la presencia de Felipe IV en *La Estrella de Sevilla*», en Juan Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la AIH*, 5, 1992, pp. 118-126.
- ARMAS, Frederick A. de, «The Mysteries of Canonicity», en F. de Armas (ed.), *Heavenly bodies: the Realms of La Estrella de Sevilla*, Londres, Bucknell University Press, 1996, pp. 15-28.
- BALBÍN, Rafael, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962.
- BARET, Eugène. *Œuvres dramatiques de Lope de Vega*, París, Didier et Cie., 1870.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1860. Edición facsimilar, Londres, Tamesis Books, 1968.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1994, 1987.
- BELL, Aubrey F. G., «The author of *La estrella de Sevilla*», *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, 59-135, 1923, pp. 296-300.
- BELLO, Andrés, *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, EDAF, 2004.
-

- BERNERS-LEE, Tim, *Tejiendo la red*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- BERNI CATALÀ, Joseph, *Creación, antigüedad y privilegios de los títulos de Castilla*, Valencia, En la Imprenta particular del autor para sus obras, 1769.
- BEST, Michael, «Forswearing Thin Potations: The Creation of Rich Texts Online», en R. Siemens y D. Moorman (eds.), *Mind Technologies: Humanities Computing and the Canadian Academic Community*, Calgary, University of Calgary Press, 2006.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «De la inventiva a la razón (pero menos), o de Lope a Trigueros», en Maria Grazia Profetti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*, Florencia, Alinea Editrice, 2000, pp. 97-128.
- BONMATÍ SÁNCHEZ, Virginia, *Humanistas europeos (Siglos XIV-XVI)*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.
- BURNARD, LOU, Katherine O'BRIEN O'KEEFE y John UNSWORTH, *Electronic textual editing*, Nueva York, Modern Language Association of America, 2006.
- BURROWS, John, «'Delta': A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship», *Literary and Linguistic Computing* 17, 3, 2002, pp. 267-87.
- BUSA, Roberto, «The annals of humanities computing: The index Thomisticus», *Computers and the Humanities*, 14, 1980, pp. 83-90.
- BUZZETTI, Dino y Jerome MCGANN, «Critical Editing in a Digital Horizon», en L. Burnard, K. O'Brien O'Keefe, J. Unsworth (eds.), *Electronic textual editing*, Nueva York, Modern Language Association of America, 2006, pp. 51-71.
- CAIRO, Alberto, *El arte funcional, infografía y visualización de la información*, Madrid, Alamut, 2011.
- CALDERA, Ermanno, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974. Disponible en Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/il-dramma-romantico-in-spagna-0/html/ff23a28e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_39.html.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Nadie fie su secreto*, TESO, *Teatro Español del Siglo de Oro*, Base de datos, Chadwyck-Healey, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El año santo en Madrid*, Ignacio Arellano (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), «Colección Canon 60», TC/12, Red del Patrimonio Teatral Clásico Español, 2016-

2017.

- CALVO TELLO, José, «Entendiendo Delta desde las Humanidades», *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5-1, 2016, pp. 140-176.
- CAMPBELL, Ysla, «Filosofía moral en *La Estrella de Sevilla*», *Lectura y signo*, 2, 2007, pp. 33-48.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, *El teatro de Claramonte y La Estrella de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- CARO y CEJUDO, Jerónimo, *Refranes y modos de hablar castellanos con latinos que les corresponden, juntamente con la glossa y explicación de los que tienen necesidad de ella*, Madrid, Julián Izquierdo, 1675.
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El cortesano*, Boscán (tr.), Mario Pozzi (ed.), Madrid, Cátedra, 1994.
- CLARAMONTE, Andrés de, *Deste agua no beberé*, A. Rodríguez López-Vázquez (ed.), Kassel-Wilhelmshöhe, Edition Reichenberger, 1984.
- CLARAMONTE, Andrés de, *Púsoseme el sol, saliome la luna*, Rodríguez López-Vázquez (ed.), Kassel-Wilhelmshöhe, Edition Reichenberger, 1985.
- CLARAMONTE, Andrés de, *La Estrella de Sevilla*, A. Rodríguez López-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- CLARAMONTE, Andrés de, *Dineros son calidad*, A. Rodríguez López-Vázquez (ed.), Kassel-Wilhelmshöhe, Edition Reichenberger, 2000.
- CLARAMONTE, Andrés de, *La Estrella de Sevilla / El gran rey de los desiertos*, A. Rodríguez López-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 2010.
- CEREZO RUBIO, Ubaldo y Rafael GONZALEZ CAÑAL, *Catálogo de teatro de la Biblioteca Histórica de Madrid. Fondo Mesonero Romanos*, Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2009.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1991, 6 vols.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «*La Estrella de Sevilla* es de Lope», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, VII, 1930, pp. 12-24.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1906.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Melchor
-

- Sánchez, 1674.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, «An Early Nineteenth-century English Version of “*La Estrella de Sevilla*”», en *Estudios Eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín* (1875-1926), Madrid, Imprenta Viuda e hijos de J. Ratés, 1930, pp. 495-505.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*. <http://etso.es>.
- CUERVO, Rufino José, «Las segundas personas del plural en la conjugación castellana», *Romania*, 22-85, 1893, pp. 71-86 .
- CUERVO, Rufino José, «Los casos enclíticos y proclíticos del pronombre de tercera persona en castellano», *Romania*, 94, 1895, pp. 219-263.
- CUMMINGS, James, «The Text Encoding Initiative and the Study of Literature», en Susan Schreibman and Ray Siemens (eds.), *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford, Blackwell, 2008.
- CULKIN, John. M., «A schoolman’s guide to Marshall McLuhan», *The Saturday Review*, 51-53, 70-72, 1967. Disponible en: <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1967mar18-00051>.
- D’AGOSTINO, Alfonso, «Sobre el texto y la autoría de la comedia *Dineros son calidad*», *Carte Romanze* 1, 1, 2013, pp. 47-111.
- DAHLSTRÖM, Mats, «Drowning by Versions», *Human It*, IV 4, 2000. Disponible en: <https://humanit.hb.se/article/view/174/187>.
- DAHLSTRÖM, Mats, «How Reproductive is a Scholarly Edition», *Literary and Linguistic Computing*, XIX, 1, 2004, pp. 17-33.
- DELGADO-MORALES, Manuel, «Guillén de Castro y las teorías políticas sobre el tiranicidio y el derecho de resistencia», *Bulletin Hispanique*, 85, 1-2, 1983, pp. 65-82.
- DRISCOLL, Matthew James y Elena PIERAZZO, «Introduction: Old Wine in New Bottles?» en *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016.
- EDER, Maciej y Jan RYBICKI, «Do birds of a feather really flock together, or how to choose training samples for authorship attribution», *Literary and Linguistic Computing* 28-2, 2013, pp. 229-236.
- EDER, Maciej y Jan RYBICKI, «Deeper Delta across genres and languages: do we really need the most frequent words?», *Literary and Linguistic Computing*, 26-3, 2011, pp.

315-21.

- EDER, Maciej, Jan RYBICKI y M. KESTEMONT, «'Stylo': a package for stylometric analyses», https://sites.google.com/site/computationalstylistics/stylo/stylo_howto.pdf?attredirects=0&d=1.
- EDER, Maciej, «In search of the author of 'Chronica Polonorum' ascribed to Gallus Anonymus: A stylometric reconnaissance», *Acta Poloniae Historica*, 112, 2015, pp. 5-23
- ESPINOLA Y TORRES, Juan, *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*, José Cebrián (ed.), Madrid, Miraguano, 1991.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel. «María de Zayas, La traición en la amistad», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, 2017, pp. 631-638.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), et al., *María de Zayas: La traición en la amistad*, Valencia, Grupo Te@doc, Universitat de València, 2015.
- FERRER Valls, Teresa et al., Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>.
- FLANDERS, Julia, «Data and Wisdom: Electronic Editing and the Quantification of Knowledge», *Literary and Linguistic Computing*, XXIV 1, 2009, pp. 53-62.
- FLANDERS, Julia y Fotis JANNIDIS, «Data Modeling», en Susan Schreibman, Ray Siemens y John Unsworth (eds.), *A New Companion to Digital Humanities*, Chichester, John Wiley & Sons, 2015.
- FOUCAULT, Michel, «¿Qué es un autor?» *Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992)*, 2-11, 1987, pp. 4-19.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (ed.), *La Estrella de Sevilla*, París-Nueva York, *Révue Hispanique*, XLVIII, 1920, pp. 496-677.
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel, «El análisis estilométrico aplicado a la literatura española: las novelas policiacas e históricas», *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5-2, 2016, pp. 197-264.
- FRANZINI, Greta, *Catalogue of Digital Editions*. Disponible en: <https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at>
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922.
- GALEY, Alan, «Signal to Noise: Designing a Digital Edition of *The Taming of a Shrew*
-

- (1594)», *College Literature*, 36-1, 2009, pp. 40-66.
- GANELIN, Charles, «Reworking the comedia: A Prolegomenon to a Study of the refundición», *Hispania*, 74-2, pp. 240-249.
- GANELIN, Charles, *Rewriting Theatre. The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*. London y Toronto, Associated University Press, 1994.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: San Carlos o las dos columnas de Carlos», *Criticón*, 102, 2008, pp. 177-193.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «La esclava del cielo, Santa Engracia, una comedia olvidada de Andrés de Claramonte», *Studia Aurea* 3, 2009, pp. 1-26.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2013.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?», *Neophilologus*, Springer Netherlands, 2019, pp. 1-18.
- GIL, Rubén, *Diccionario de anécdotas, dichos, ilustraciones, locuciones y refranes*, Editorial Clie, 2006.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas», *Criticón*, 53, 1991, pp. 71-96.
- GRANJEL, Luis. S., *El ejercicio de la medicina en la sociedad española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1971.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1981.
- GUARDIOLA, Juan Benito, *Tratado de la nobleza y de los títulos y ditados que hoy día hay en España*, Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 1591.
- GUTIÉRREZ, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV El Bravo*, Estudios de arte, 8, Junta de Castilla y León, 1997.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Sancho Ortiz de la Roelas*, Salamanca, Establecimiento tipográfico de Oliva, 1863.
- HARTZENBUSCH, Juan. Eugenio (ed.), *Comedias escogidas de Fray Lope de Vega*, t. I, Imp.
-

- Rivadeneira, Madrid, BAE, 1853.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M^a Carmen, «Introducción biográfica y crítica» a Andrés de Claramonte, *Comedias*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M^a Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en M. García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, vol. I, pp. 481-494.
- HILL, John M., «Introduction» en F. O. Reed y Esther M. Dixon (eds.), *La Estrella de Sevilla*, Boston, D. C. Heath and Company, 1939.
- HOCKEY, Susan. *Electronic texts in the Humanities: Principles and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- HOCKEY, Susan, «The Reality of Electronic Editions», en R. Modiano, L. F. Searle, P. Shillingsburg (eds.), *Voice, Text, Hypertext: Emerging Practices in Textual Studies*, Washington, University of Washington Press, 2004, pp. 361-377.
- HOOVER, David. L., «Testing Burrows's Delta», *Literary and Linguistic Computing*, 19, 2004, pp. 453-475.
- HOLLAND, Lord (Henry Richard Vassall), *Some Account of the Lives and Writings of Lope Félix de Vega Carpio and Guillen de Castro*, vol. 1, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1817.
- HUITFELDT, Claus, «Philosophy Case Study», en L. Burnard, K. O. O'Keffe y J. Unsworth, (eds.), *Electronic Textual Editing*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 2006, pp. 161-180.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Obras poéticas*, Rafael Benítez Clarós (ed.), Real Academia Española, 1948.
- ISASI MARTÍNEZ, Carmen, Ana LOBO PUGA, Leyre MARTÍN AIZPURU, Santiago PÉREZ ISASI, Elena PIERAZZO y Paul SPENCE (coord.), «Guía para editar textos CHARTA según el estándar TEI: una propuesta», 2014. Disponible en: <https://bit.ly/2ZVd2oJ>.
- JANNIDIS, Fotis y Christof SCHÖCH, «Improving Burrows' Delta – An empirical evaluation of text distance measures», *Digital Humanities 2015: Conference Abstracts*, Sydney, University of Western Sydney, 2015.
- JOCKERS, Matthew, *Macronalysis: Digital Methods and Literary History*, University of Illinois Press, 2013.
-

- JUOLA, Patrick, «Authorship Attribution» en *Foundations and Trends® in Information Retrieval*, 1-3, 2008, pp. 233-334.
- JUOLA, Patrick, How a Computer Program Helped Show J.K. Rowling write A Cuckoo's Calling, *Scientific American*, 2013. <https://www.scientificamerican.com/article/how-a-computer-program-helped-show-jk-rowling-write-a-cuckoos-calling>.
- KARLSSON, Lina y Linda MALM, «Revolution or Remediation? A Study of Electronic Scholarly Editions on the Web», *Human IT*, 7.1, 2004, pp. 1-46. Disponible en: <https://humanit.hb.se/article/view/135/138>.
- KEMBLE, Fanny, *Records of a Girlhood*, New York Holt, 1883.
- KENNEDY, Ruth Lee, «La estrella de Sevilla Reinterpreted», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 78, 1975, pp. 385-408.
- KENNEDY, Ruth Lee, «La Estrella de Sevilla as a Mirror of the Courtly Scene—and of its Anonymous Dramatist (Luis Vélez?)», *Bulletin of the Comediantes*, 45, 1993, pp. 103-143.
- KRAKOVITCH, Odile, «Un exemple modèle de censure théâtrale sous la Restauration: l'affaire du Cid d'Andalousie (1823-1830)», *Orages*, 10, pp. 135-156. Disponible en: <http://orages.eu/wp-content/uploads/2015/04/exemple8.pdf>.
- KRAKOVITCH, Odile, «Le Cid d'Andalousie. Édition des procès-verbaux de censure (1823-1830)», *Orages* 10, pp. 159-185. Disponible en: <http://orages.eu/wp-content/uploads/2015/04/cid9.pdf>.
- KRISTEVA, Julia, «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997.
- LAITENBERGER, Hugo, «La Estrella de Sevilla, vista por Francisco Ruiz Ramón», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 757-770.
- LANDOW, George P., *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.
- LAMA, Víctor de, «Fama póstuma de "justa fue mi perdición", canción atribuida a Jorge Manrique» en *Medioevo y literatura*, *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, v. II, Granada, Universidad de Granada, 1995.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Editorial Gredos, 1981.
-

- LAVAGNINO, John, «Completeness and Adequacy», en *The Literary Text in the Digital Age*, en R. J. Finneran (ed.), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, pp. 63-76.
- LAVAGNINO, John y Elli MYLONAS, «The Show Must Go On: Problems of Tagging Performance Texts», en N. Ide y J. Véronis (eds.), *Text Encoding Initiative: Background and Contexts*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1995, pp. 113-122.
- LEAVITT, Sturgis E., *La Estrella de Sevilla and Claramonte*, Cambridge, Massachussets, 1931.
- LEBRUN, Pierre, *Le Cid d'Andalousie. Oeuvres de Pierre Lebrun*. t. 1. París, Perrotin, 1844-1861.
- LERALTA, Javier, *Apodos reales: historia y leyenda de los motes regioes*, Madrid, Sílex Ediciones, 2008.
- LÉVY, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós, 1999.
- LUCAS, Hippolyte, *L'etoile de Séville, grand opéra en quatre actes*, música de M. Balfe, París, Ed. V. Jonas, LibraireÉditeur de l'Opéra, 1845.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Elogio del texto digital*, Madrid, Fórcola Ediciones.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «El editor de textos ante el reto digital: elogio de la edición 2.0», *Revista de Humanidades Digitales*, 4, 2019, pp. 93-114.
- MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- MANOVICH, Lev, *El software toma el mando*, Barcelona, Editorial UOC, 2013.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «La cámara del rey durante el reinado de Felipe IV: facciones, grupos de poder y avatares de valimiento (1621-1665)», en *El mundo de un valido Don Luis de Haro y su entorno, 1643-1661*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2016, pp. 49-96.
- MCDONALD, Rónán, *The Death of the Critic*, Nueva York, Bloomsbury, 2007.
- MCCARTY, Willard, «'Knowing True Things by What Their Mockeries Be': Modelling in the Humanities», *TEXT Technology* 12, 1, 2003, pp. 43-58. Disponible en: <http://projects.chass.utoronto.ca/chwp/CHC2003/McCarty2.htm>
- MCCARTY, Willard, «Modeling: A Study in Words and Meanings», en Susan Schrei-
-

- bman, Ray Siemens y John Unsworth (eds.), *A Companion to Digital Humanities*, Malden, Blackwell, 2004.
- McCARTY, Willard, «Knowing: Modelling in Literary Studies», en Susan Schreibman y Ray Siemens (eds.), *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford, Blackwell, 2008, pp. 218-239.
- MCGANN, Jerome, «The Rationale of Hypertext», *Text*, 9, 1996, pp. 11-32
- MCGANN, Jerome, «The Rationale of Hypertext» en *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 53-74.
- McLOUGHLIN, Tim, «Bridging the Gap», *Jahrbuch für Computerphilologie*, 10, 2008, pp. 1-19.
- MEDINA, Pedro de, *Suma de Cosmographia* [Manuscrito], BNE, 1550.
- MEJÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, Antonio Castro (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Librería General de Victoriano Suárez, t. IV, Madrid, 1923. Disponible en la Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo: <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/micrositios/inicio.do>.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España. Siglo XVIII*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940. Disponible en la Biblioteca Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglo-xviii--0/>.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La adúltera virtuosa*, Mayte García Godoy (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2001.
- MOLINA, Tirso de, *El vergonzoso en palacio*, Everett Hesse (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, Ignacio Arellano (ed.), «Colección Canon 60», TC/12, Red del Patrimonio Teatral Clásico Español, 2016-2017.
- MORETO, Agustín, *Nuestra Señora de la aurora*, TESO, *Teatro Español del Siglo de Oro*, Base de datos, Chadwyck-Healey, 1997.
- MORETTI, Franco, *Distant Reading*, Nueva York, Verso, 2013.
- MORLEY, Griswold. S. y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MORRÁS, María, «Informática y crítica textual: realidades y deseos», en M. J. Vega (ed.), *Filología e informática. Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Nos-
-

- trum, 2003, pp. 225-240.
- MORVILLE, Peter y Louis ROSENFELD, *Arquitectura de la información per al World Wide Web*, Barcelona, Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya, 2012.
- MUÑOZ PONS, Carlos, «El proceso de edición digital en Artelope y CTCE», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 483-496.
- MURPHY, Stephen J., «The Death of the Editor», *Essays in Criticism*, 58-4, 2008, pp. 289-310.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- NIELSEN, Jakob, *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*, Boston, AP Professional, 1995.
- OLEZA, Joan, «Del primer Lope al Arte Nuevo», en D. McGrady (ed.) *Lope de Vega, Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. ix-iv.
- OLEZA, Joan, *La Estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.
- OLEZA, Joan, «La traza y los textos: A propósito del autor de *La Estrella de Sevilla*», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 42-68.
- OLEZA, Joan, «Reyes risibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», en C. Couderc y B. Pellistrandi (eds.), «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 305-318.
- OLEZA, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en A. Blecua, I. Arellano y G. Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 321-349.
- OLEZA, Joan (dir.), *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. ARTELOPE, 2012, consultable en: <<http://artelope.uv.es>>.
- OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza y Rafael González (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995, Universidad de Castilla la Mancha, 1996, pp. 13-36.
- OLIVA MANSO, Gonzalo, «Cien años de moneda en Castilla (1172-1268). El siglo del
-

- maravédí de oro», en *Espacio, tiempo y forma*, Serie III Historia Medieval, 31, 2018, pp. 483-519.
- ORE, Espen S., «Monkey Business-or What Is an Edition?», *Literary and Linguistic Computing*, XXIV, 1, 2004, pp. 35-44.
- OSTOS, Pilar y María Luisa PARDO, *Documentos y notarios de Sevilla en el siglo XIV (1301-1350)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- PACHECO, Verónica, «Fanny Kemble and *La Estrella de Sevilla*», *Babel arial: Aspectos de filología inglesa y alemana*, 25, 2016, pp. 35-50.
- PARR, James A., «Toward Contextualization: Canonicity, Current Criticism, Contemporary Culture» en F. A. de Armas (ed.), *Heavenly bodies: the Realms of La Estrella de Sevilla*, Londres, Bucknell University Press, 1996, pp. 29-42.
- PARRACK, John, «La desglosada de *La Estrella de Sevilla*: la muerte del autor y la construcción del texto», en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para el nuevo milenio*, en F. A. de Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo-Tomás (eds.), Madrid/Frankfurt Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 301-313.
- PÉREZ Priego, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.
- PIERAZZO, Elena, «Digital Documentary Editions and the Others», *Scholarly Editing*, 35, 2014.
- PIERAZZO, Elena, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Nueva York, Routledge, 2015.
- PIERAZZO, Elena, «What future for digital scholarly editions? From Haute Couture to Prêt-à-Porter», *International Journal of Digital Humanities*, 2019, 1, pp. 209-220.
- PRICE, Kenneth M., «Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What's in a Name?», *Digital Humanities Quarterly*, III, 3, 2009.
- PRESOTTO, Marco, «Hacia un modelo de edición crítica digital del teatro de Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, 2015, pp. 79-94.
- PRESOTTO, Marco y Sònia BOADAS, «Teatro clásico y tradición textual: una propuesta de edición crítica digital», *Revista de Humanidades Digitales*, 1, 2017, pp. 132-149.
- PRESOTTO, Marco, «La edición crítica digital del teatro del Siglo de Oro», *Cuadernos AISPI*, 11, 2018, pp. 31-46.
- PROFETI, Maria Grazia, *La collezione «diferentes autores»*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988.
-

- QUAMEN, Harvey, «The Limits of Modelling: Data Culture and the Humanities Authors», *Scholarly and Research Communication*, 3-4, 2012.
- RÁBADE, Pilar, Eloísa RAMÍREZ y Juan UTRILLA, *Historia de España medieval. La dinámica política*, Madrid, Ediciones Istmo, 2005.
- RAHTZ, Sebastian, «Electronic Textual Editing: Storage, Retrieval, and Rendering», en L. Burnard, K. O. O’Keffe y J. Unsworth, (eds.), *Electronic Textual Editing*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 2006, pp. 161-180.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española* [en línea]. <<http://www.rae.es>>.
- REED, Frank Otis y Esther M. DIXON (eds.), *La Estrella de Sevilla*, Boston, D. C. Heath and Company, 1939.
- Reglamento general para la direccion y reforma de teatros que S.M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real Orden de 17 de Diciembre de 1806, aprobado por otra de 16 de Marzo de 1807*, Madrid, Imprenta de la Hija de Ibarra, 1807.
- REHBEIN, Malte, «The transition from classical to digital thinking: reflections on Tim McLoughlin, James Barry and collaborative work», en *Jahrbuch für Computerphilologie*, 10, 2008, pp. 1-13. <<http://computerphilologie.de/jg08/rehbein.pdf>>.
- REVENGA, Nàdia, «La edición crítica digital de textos teatrales. *La estrella de Sevilla* como ejemplo», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX, 2014, pp. 99-121.
- REVENGA, Nàdia, «La visualización de la literatura», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 822, 2015, pp. 25-27.
- RISSLER-PIPKA, Nanette, «Avellaneda y los problemas de la identificación del autor. Propuestas para una investigación con nuevas herramientas digitales», en Hanno Ehrlicher (ed.), *El otro Don Quijote. La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*. Ausburgo, Institut für Spanien, Portugal und Lateinamerikastudien (ISLA), 2016, pp. 27-51.
- ROBINSON, Peter, «Where We Are With Electronic Scholarly Editions, and Where We Want to Be», *Jahrbuch für Computerphilologie*, 2004, pp. 123-143. Disponible en: <http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jg03/robinson.html>.
- ROBINSON, Peter, «Electronic Editions for Everyone», en W. McCarty (ed.), *Text and Genre in Reconstruction*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, pp. 145-164.
-

- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Deste agua no beberé*, Kassel, Reichenberger, 1984, pp. 1-61.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «La Estrella de Sevilla y Deste agua no beberé: ¿un mismo autor?», *Bulletin of the Comediantes*, 36.1, 1984, pp.83-100.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «The analysis of Authorship: a Methodology», en F. de Armas (ed.), *Heavenly bodies: the Realms of La Estrella de Sevilla*, Londres, Bucknell University Press, 1996, pp. 195-205.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Nuevas orientaciones en torno a la atribución de *El condenado por desconfiado*», *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, 20-21, 2, 1997-1998, pp. 961-985.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «La estrella de Sevilla y su autor. Lope de Vega, Claramonte y los repertorios léxicos», en Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009, vol. 2, 2010, pp. 857-864.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Tirso de Molina y *El burlador de Sevilla*: la hipótesis tradicionalista y el estado de la cuestión», *Castilla: Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 151-165.
- ROJAS CASTRO, Antonio, «La edición académica digital. De las teorías del texto a la visualización de la información», en Isabel Galina Russell et al. (eds.) *Humanidades digitales: edición, literatura y arte*, México D.F., Bonilla Artigas, 2018.
- ROJAS Zorrilla, Francisco de, *La hermosura y la desdicha*, Mesonero Romanos (ed.), Madrid, Rivadeneyra, 1861.
- ROSELL, Cayetano, *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, Madrid, Rivadeneyra, 1875.
- ROSSELLI DEL TURCO, Roberto, «The Battle We Forgot to Fight: Should We Make a Case for Digital Editions», en *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 219-238.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en I. ARELLANO y J. CAÑEDO (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-517.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid,

- Alianza Editorial, 1967.
- SAHLE, Patrick, *A Catalog of Digital Scholarly Editions*, <http://www.digitale-edition.de>.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El caballero puntual, Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, vol. 2, Madrid, Revista de Archivos, 1907-1909.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, 2 vols.
- SANTA BIBLIA, Versión Reina-Valera, Sociedades Bíblicas en America Latina, National Publishing Company, 1960.
- SANTA CRUZ DE DUEÑAS, Melchor, *Floresta española, de apotegmas, ó sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles*, Madrid, Joachin Ibarra, 1777.
- SERÍS, Homero, «Un soneto del autor de *La Estrella de Sevilla*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 3/4, 1953, pp. 433-438.
- SERÍS, Homero, «Don Pedro de Cárdenas y Angulo. Rectificación y Comentario». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14, 1/2, 1960, pp. 103-110. <http://www.jstor.org/stable/40297486>.
- SCHÖCH, Christof, «Corneille, Molière et les autres. Stilometrische Analysen zu Autorschaft und Gattungszugehörigkeit im französischen Theater der Klassik», *PhiN*, 7, 2014, pp. 130-157.
- SHILLINGSBURG, Peter, *From Gutenberg to Google*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- SHILLINGSBURG, Peter, «Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally», *Center for Textual Studies and Digital Humanities Publications*, 3, 2013. Disponible en: https://ecommons.luc.edu/ctsdh_pubs/3.
- SMITH, Marta N., «Electronic Scholarly Editing», en Susan Schreibman, Ray Siemens y John Unsworth (eds.), *A Companion to Digital Humanities*, Malden, Blackwell, 2004.
- SPENCE, Paul, «Teatro clásico y humanidades digitales: el cruce entre método, proceso y nuevas tecnologías», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 9-38.
- SPENCE, Paul, «Edición académica en la era digital: modelos, difusión y proceso de investigación», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX, 2014, pp. 47-83.
- SPENCE, Paul, «Creación y difusión del conocimiento científico en la era digital», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 822, pp. 8-12, 2015.
-

- SPERBERG MCQUEEN, Michael, «How to Teach your Edition How to Swim», *Literary and Linguistic Computing*, 24-1, 2009 [1997], pp. 27-39.
- STOLL, A. K., «Staging and Polymetry», en F. A. de Armas (ed.), *Heavenly bodies: the Realms of La Estrella de Sevilla*, Londres, Bucknell University Press, 1996, pp. 206-217.
- STROSETZKI, Christoph, «El regidor en el Siglo de Oro: una profesión entre espejo de príncipes, emancipación burguesa y sátira literaria», en Anthony J. Close y Sandra María Fernández (eds), *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 573-578.
- SUÁREZ, Luis y José Andrés GALLEGO, *Historia general de España y América. La crisis de la hegemonía española, siglo XVII*, t. VIII, Madrid, Ediciones Rialp, 1986.
- STURM, Sara, «The Astronomical Metaphor in *La Estrella de Sevilla*», *Hispania*, 52, 2, 1969, pp. 193-197.
- SUTHERLAND, Kathryn, *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 19-46.
- TABALES, Miguel Ángel, «La transformación palatina del Alcázar de Sevilla, 914-1366», *Actas de las II jornadas cordobesas de arqueología andaluza*, 12, 2001, pp. 195-213.
- TEI CONSORTIUM, *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. <http://www.tei-c.org/P5/>.
- TORREMOCHA, Antonio, «El fenómeno urbano portuario en el Estrecho medieval» en *Actas del II Congreso Internacional: La Ciudad en al-Andalus y el Magreb*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2002.
- TRIGUEROS, Cándido María, *Sancho Ortiz de las Roelas: tragedia*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1800.
- TRILLO, Vicente, «Celdas de carne, verduras y pescado. Castillo de San Jorge en Triana, sede de la Santa Inquisición en Sevilla», *Revista PH*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 78, 2011, pp. 68-77.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols., Madrid, FUE, 2002.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- VALDÉS, Ramón, «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*, XX, 2014, pp. 1-46.
- VAN DER WEEL, Adriaan, *Changing our Textual Minds. Towards a Digital Order of Knowledge*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2011.
- VANHOUTTE, Edward, «Prose Fiction and Modern Manuscripts: Limitations and Possibilities of Text Encoding for Electronic Editions», en L. Burnard, K. O. O’Keffe, y J. Unsworth (eds.), *Electronic Textual Editing*, New York, The Modern Language Association of America, 2006, pp. 161-180. Disponible en: <http://www.edward-vanhoutte.org/pub/2004/vanhouttemla.pdf>.
- VANHOUTTE, Edward, *Defining Electronic Editions: A Historical and Functional Perspective*, en W. McCarty (ed.), *Text and Genre in Reconstruction*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, pp. 119-44.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las bizarrías de Belisa*, edición digital de Eva Soler Sasera, «Biblioteca digital Artelope», 2015. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0525_LasBizarríasDeBelisa.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cuerdo loco*, edición digital de Rosa Durá, «Biblioteca digital Artelope», 2017. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0574_ElCuerdoLoco
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, J. M. Blecua (ed.), Madrid, Cátedra, 1996.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los embustes de Celauro*, edición digital de Eva Soler, «Biblioteca digital Artelope», 2015. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0612_LosEmbustesDeCelauro
- VEGA CARPIO, Lope de, *La esclava de su galán*, edición digital de Luz Souto, «Biblioteca digital Artelope», 2014, Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0618_LaEsclavaDeSuGalan
- VEGA CARPIO, Lope de, *La fuerza lastimosa*, edición digital de Rosa Durá Celma, «Biblioteca digital Artelope», 2017. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0641_LaFuerzaLastimosa.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Guardar y guardarse*, edición digital de Ángela Martínez, «Biblioteca digital Artelope», 2019. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0656_GuardarYGuardarse.
- VEGA CARPIO, Lope de, *The Star of Seville*, Henry Thomas (tr.), Newtown, Gregynog Press, 1935.
- VEGA CARPIO, Lope de, *L’Étoile de Séville*, Camille Le Senne y Guillot de Saix (trads.),
-

- París, Bibliothèque Internationale d'Édition, 1912
- VEGA CARPIO, Lope de, *L'Étoile de Séville*, Eugène Baret (tr.), Didier, Paris, 1869.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Stella di Siviglia*, Gherardo Marone (tr.), Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1969.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Estrella de Sevilla*, J. E. Hartzenbusch (ed.), *Comedias escogidas de Fray Lope de Vega*, t. I, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1853.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Estrella de Sevilla*, F. J. Orellana (ed.), *Teatro selecto / antiguo y moderno / nacional y extranjero*, t. I, Barcelona, Salvador Manero, 1866, pp. 601-626.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La niña de plata*, edición digital de Gemma Burgos, «Biblioteca digital Artelope», 2015. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0769_LaNinaDePlata.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El verdadero amante*, edición digital de Gemma Burgos, «Biblioteca digital Artelope», 2015. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0920_EIVerdaderoAmante.
- VEGA, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», en Marc Vitse (ed.), *Siglo de Oro y reescritura. Tomo I: Teatro, Crítico*, 72, 1998.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, *El rey planeta. Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- VIGUERA, María Jesús, *El Mediterráneo en el siglo XIV Auge y declive de los Imperios*, Granada, Fundación El legado andalusí, 2006.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Églogas y Geórgicas*, Biblioteca Clásica, t. XX, Madrid, Imp. Central a cargo de Víctor Saiz, 1879.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, México, Ediciones Castillo, 2014.
- VITORIA, Baltasar de, *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, Barcelona, Imprenta de Juan Pablo Martí, 1702.
-