

## LA VISUALIZACIÓN DE DATOS EN EL TEATRO CLÁSICO. LA COLECCIÓN GONDOMAR COMO CAMPO DE ENSAYO\*

JOSEFA BADÍA HERRERA (Universitat de València)

CITA RECOMENDADA: Josefa Badía Herrera, «La visualización de datos en el teatro clásico. La colección Gondomar como campo de ensayo», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 15-47. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.373>>

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2019 / Fecha de aceptación: 29 de septiembre de 2019

### RESUMEN

Este artículo analiza treinta y seis obras que pertenecieron a la colección teatral de Diego Sarmiento de Acuña, I Conde de Gondomar, con un doble propósito. En primer lugar, se pretende valorar si la visualización puede resultar una técnica útil y operativa en su aplicación a los estudios sobre teatro clásico español para explorar la estructura de los textos y determinar la relación de las variables con los diferentes géneros. En segundo lugar, el artículo trata de evaluar la utilidad de las variables vinculadas con la configuración estructural del texto dramático en intervenciones y la correlación personaje/texto pronunciado en la identificación de patrones compositivos propios de los distintos autores.

**PALABRAS CLAVE:** visualización; teatro clásico español; Diego Sarmiento de Acuña; I Conde de Gondomar; géneros teatrales; autoría.

### ABSTRACT

This paper analyses thirty-six plays belonging to the theatrical collection of Diego Sarmiento de Acuña, First Count of Gondomar. The aim is twofold. On the one hand, I intend to assess whether or not the visualization may be a useful and operational tool to apply to research on classical Spanish theatre in order to explore the structure of texts and determine the cross-genre relationship between variables. On the other hand, the article aims to assess the usefulness of those variables, which are linked to the structural configuration in turns characteristic of the dramatic text. In addition, the correlation between character(s) and text will be studied, as manifested in the identification of compositional patterns in different playwrights.

**KEYWORDS:** visualization; Spanish classical theatre; Diego Sarmiento de Acuña, First Count of Gondomar; theatrical genres; authorship.

---

\* Este trabajo se beneficia de mi vinculación al proyecto FFI2015-6597-C3-1-P.

**L**ope de Vega, en una loa perteneciente a la colección Gondomar que editaron en su momento Stefano Arata y Fausta Antonucci [1995:63-64], glosa los versos:

Los ojos con que os miré  
quisiera luego sacar  
pues me hicieron desear  
lo que nunca alcanzaré.

Pero en lugar de inscribir la glosa dentro del marco amoroso de la relación entre los amantes, Lope juega ingeniosamente con la identificación del actor con el amante que trata de alcanzar el favor del público (la amada). Me tomo la licencia de jugar con esta imagen focalizadora de la mirada, vinculada al contexto de la representación actoral, para proyectarla como elemento evocador de la importancia que el componente visual puede jugar actualmente en los procesos de interpretación de los objetos teatrales. Y ello desde el marco de la reflexión y debate que plantea la utilidad de aplicar postulados propios de las humanidades digitales, fundamentalmente en aquellos aspectos vinculados con la visualización de datos.

Nualart-Vilaplana, Pérez-Montoro y Whitelaw [2014] revisan cuarenta y nueve ejemplos de visualización y exploración de textos. Destacan la diferencia que se detecta entre la visualización de un texto autónomo y la visualización de colecciones de textos. En el primero de los casos, el porcentaje de experiencias desarrolladas desde el ámbito de lo literario es muy elevado; en cambio, sucede lo contrario en el caso de las colecciones. En el ámbito hispánico, sin duda, la visualización de los resultados en el archivo de la Junta de Ampliación de Estudios, así como los gráficos relacionales de las revistas de la Edad de Plata, o «Las autoras y sus redes de sociabilidad» de BIESES ofrecen buenas muestras de cómo una correcta visualización de datos contribuye decisivamente en el avance de la investigación, potencia la comprensión global de la red de nodos y nos ayuda a interpretar nuestro patrimonio literario. Por esta razón, me propongo analizar en qué medida la colección Gondomar puede utilizarse para estudiar el problema de la visualización de datos en colecciones de textos del teatro clásico español.

Entendiendo que visualizar es «hacer visibles y comprensibles al ser humano aspectos y fenómenos de la realidad que no son accesibles al ojo, y muchos de ellos ni siquiera son de naturaleza visual» (Costa 1998:14), la colección Gondomar ofrece un corpus de ensayo excepcional para detectar tendencias de época y para comprobar, en textos que pertenecen a un periodo muy acotado de tiempo, cómo funcionan y a qué obedecen las variables estructurales que intervienen en la dinámica del proceso compositivo de estas obras tempranas. La colección resulta útil por dos motivos más: ofrece una gama variada de géneros y subgéneros y cuenta con una representación significativa de obras compuestas por Lope de Vega, lo que permite desarrollar análisis sistemáticos de los rasgos compositivos de las piezas teatrales para probar si los patrones formales obedecen únicamente a cuestiones relativas a la variación genérica de las obras, o bien pueden detectarse modelos característicos de cada dramaturgo.

Por el propósito que nos hemos fijado, el corpus de análisis en este trabajo queda acotado a treinta y seis piezas dramáticas profanas: *Los naufragios de Leopoldo*, *Las traiciones de Pirro*, *Las grandezas del Gran Capitán*, *El valor de las letras y las armas*, *Los propósitos*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *La Platera*, *Los infortunios del Conde Neracio*, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, *El grao de Valencia*, *Belardo el furioso*, *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico*, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* y *Los amores de Albanio e Ismenia*, conservadas en el código II-460 de la Real Biblioteca; *Gravarte*, *Los vicios de Cómodo emperador Romano*, *Las locuras de Orlando*, *Los amores de Tiro y duquesa de Cantabria*, *La cueva de los salvajes*, *La descendencia de los Vélez de Medrano*, *Los carboneros de Francia*, *La gran pastoral de Arcadia*, *Los contrarios de amor*, *La Montañesa*, *El hijo de Reduán*, *El ganso de oro*, *El príncipe melancólico* y *Los enredos de Martín*, conservadas en el código II-463 de la Real Biblioteca; así como los manuscritos sueltos de La Barrera, conservados en la BNE: *Las bodas de Rugero y Bradamante* (Ms. 16.111), *Los pronósticos de Alexandre* (Ms. 16.064), *El milagroso español* (Ms. 16.033), *El cerco de Numancia* (Ms. 15000), *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (Ms. 16037), *El maestro de danzar* (Ms. 16048) y *El esclavo fingido* (Ms. 16024).<sup>1</sup>

---

1. Los datos relativos a este corpus, que se ofrecen a lo largo del trabajo, han sido extraídos directamente del análisis de los manuscritos citados. En estos momentos, bajo la dirección de Luigi Giuliani y Valle Ojeda, se está llevando a cabo la edición digital del fondo teatral de manuscritos de la Biblioteca del Conde de Gondomar, en el marco del proyecto de investigación PRIN coordinado por Fausta Antonucci. Con la consecución del proyecto, se logrará una notable mejora en su accesibilidad.

Diversos análisis previos han puesto de relieve correlaciones observables entre las variables estructurales y los géneros o su cronología. En un trabajo clásico sobre el primer Lope de Vega, Joan Oleza identificaba dos modelos de espectáculo bien definidos: el teatro de palabra y aparato, y el teatro pobre. La «espesa verbalidad, con índices muy altos de versos por réplica», que caracteriza al primero de ellos, lo diferencia del segundo modelo, el del teatro pobre, que viene definido por «las comedias palatinas, las urbanas y las picarescas, que disminuyen considerablemente el espesor de la palabra» [1986a:285 y 288].

En términos generales, en la colección se observan diferencias significativas entre la densidad de la palabra en comedias y dramas, de modo que la densidad de la palabra en los dramas es superior a la de las comedias. Conviene notar que la densidad media en el corpus es elevada si tomamos en consideración que, en el primer Lope de Vega, se da una media de 3,67 versos por intervención (Oleza 1986b:321). Las obras atribuidas con seguridad a Lope de Vega presentes en la colección arrojan un promedio de 3,95 versos por réplica, que es algo superior a los datos ofrecidos por Oleza, pero que resulta inferior al promedio de 4,74 obtenido para el resto de los casos.

Tomando, pues, como punto de partida los resultados sobre la densidad de la palabra, que han demostrado su eficacia en la definición de los modelos genéricos, nos proponemos estudiar si resulta operativo el análisis de otras variables formales, vinculadas con los personajes y sus intervenciones, en la identificación de patrones compositivos propios de los distintos autores.

Procedemos, en primer lugar, al cálculo del coeficiente de intervenciones de las distintas obras, esto es el número de intervenciones entre el número de versos de las obras para analizar el valor de la variable en la definición del grado de dinamismo de las obras. Los resultados muestran una correlación inversa con respecto a la densidad de la palabra y evidencian una tendencia a un mayor coeficiente de intervenciones en el caso de las comedias frente a un menor coeficiente de intervenciones para el caso de los dramas.

Obras	Coefficiente intervenciones
El cerco de Numancia	0,10
Las traiciones de Pirro	0,11
Gravarte	0,12
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	0,13
La gran pastoral de Arcadia	0,16
La conquista de Jerusalén por Godofre...	0,17
El milagroso español	0,18
Las locuras de Orlando	0,18
Las justas de Tebas y reina...	0,19
Los infortunios del conde Neracio	0,20
El valor de las letras y las armas	0,20
Los enredos de Martín	0,20
La montañesa	0,22
Los vicios de Cómodo	0,23
La descendencia de los Vélez de Medrano	0,23
Las grandezas del Gran Capitán	0,24
Las bodas de Rugero y Bradamante	0,24
Los amores del príncipe de Tiro y...	0,26
Los contrarios de amor	0,26
El esclavo fingido	0,27
La descendencia de los marqueses...	0,27
Los amores de Albanio e Ismenia	0,28
La cueva de los salvajes	0,28
El príncipe melancólico	0,28
El ganso de oro	0,29
Belardo el furioso	0,29
Los donaires de Matico	0,29
El grao de Valencia	0,29
Los pronósticos de Alejandro	0,32
El hijo de Reduán	0,32
Las burlas de amor	0,33
Los propósitos	0,35
Los naufragios de Leopoldo	0,35
La Platera	0,37
Los carboneros de Francia	0,38
El maestro de danzar	0,41

En el gráfico 1 aparecen coloreados en azul los dramas y en rojo las comedias. La altura de las barras muestra el coeficiente de intervenciones para cada una de las obras.

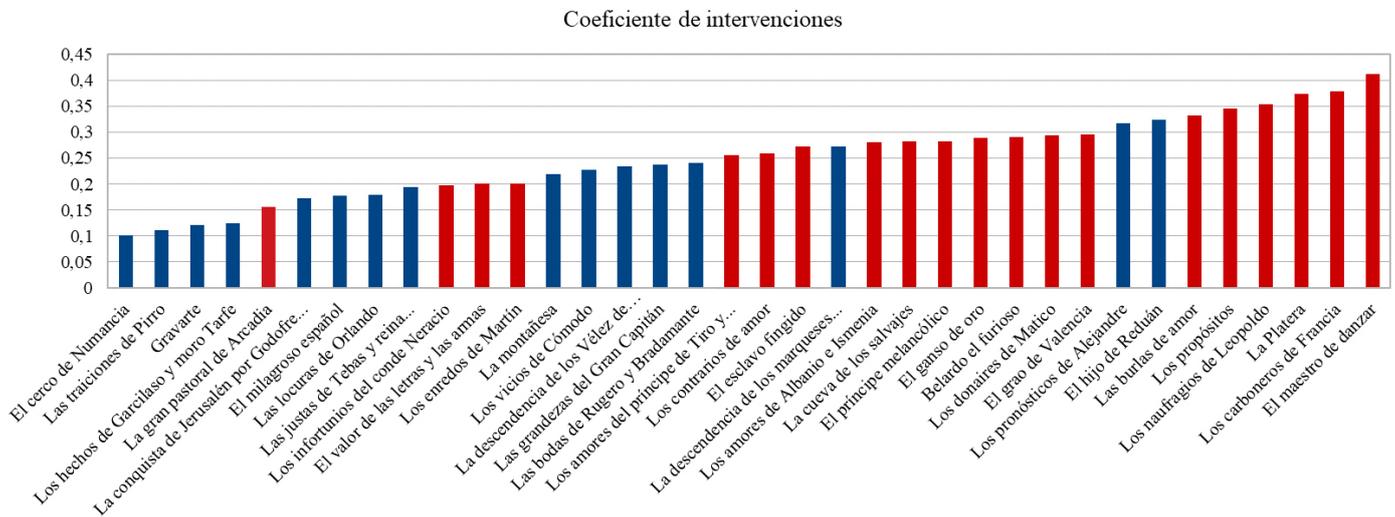


Gráfico 1

Además, en la línea de lo observado en relación con la densidad de la palabra para el caso de Lope de Vega, el cálculo del coeficiente de intervenciones se sitúa mayoritariamente en la franja superior, lo que concuerda con una tendencia a la construcción dinámica de las obras como muestra el gráfico 2, en el que aparece destacada en color rosa la producción dramática de atribución segura a Lope de Vega.

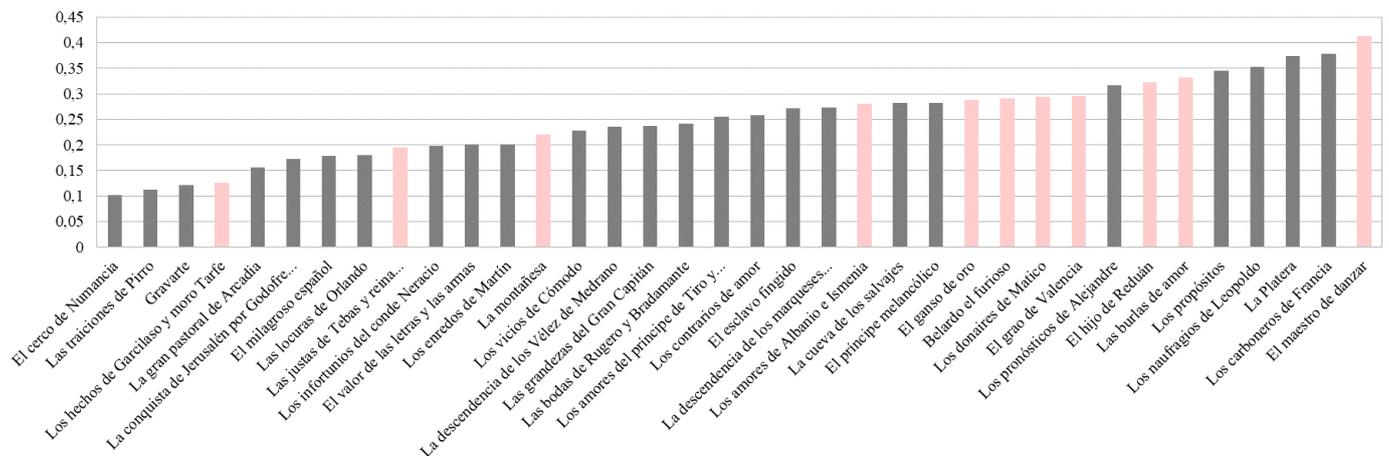


Gráfico 2

El análisis comparativo de la densidad de la palabra en relación con el índice de versos partidos revela asimismo una correlación inversa, tal como puede observarse en el gráfico 3. La línea amarilla marca la densidad de la palabra en cada obra, y la línea verde, el coeficiente de versos partidos, es decir, el número de versos partidos calculados respecto al total de versos de cada una de las obras. Para posibilitar la visión comparada de los dos valores en estudio, los datos correspondientes al coeficiente de versos partidos se muestran multiplicados por 100.

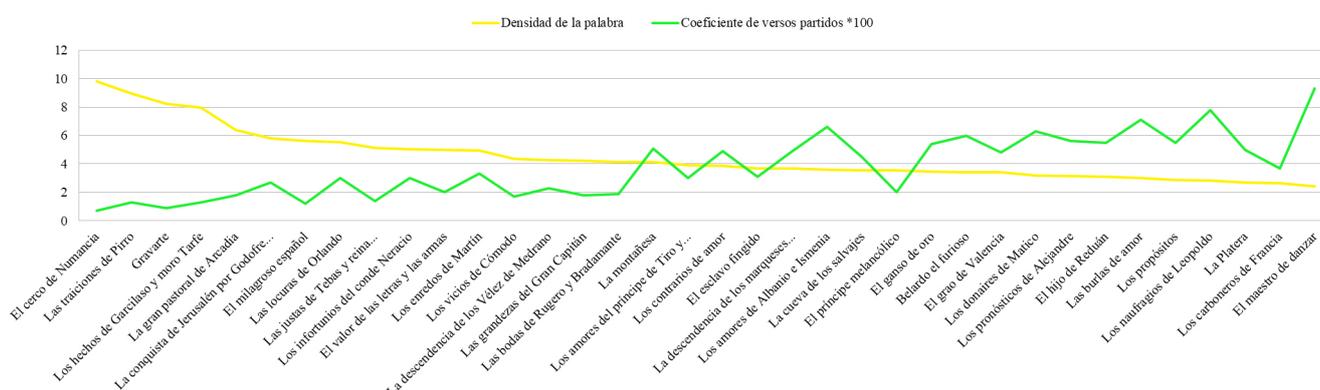


Gráfico 3

Se mantienen las diferencias significativas entre comedias y dramas en cuanto al empleo de versos partidos, con una tendencia que marca menor presencia de versos partidos en dramas respecto a los datos obtenidos para las comedias, como muestra el gráfico 4.

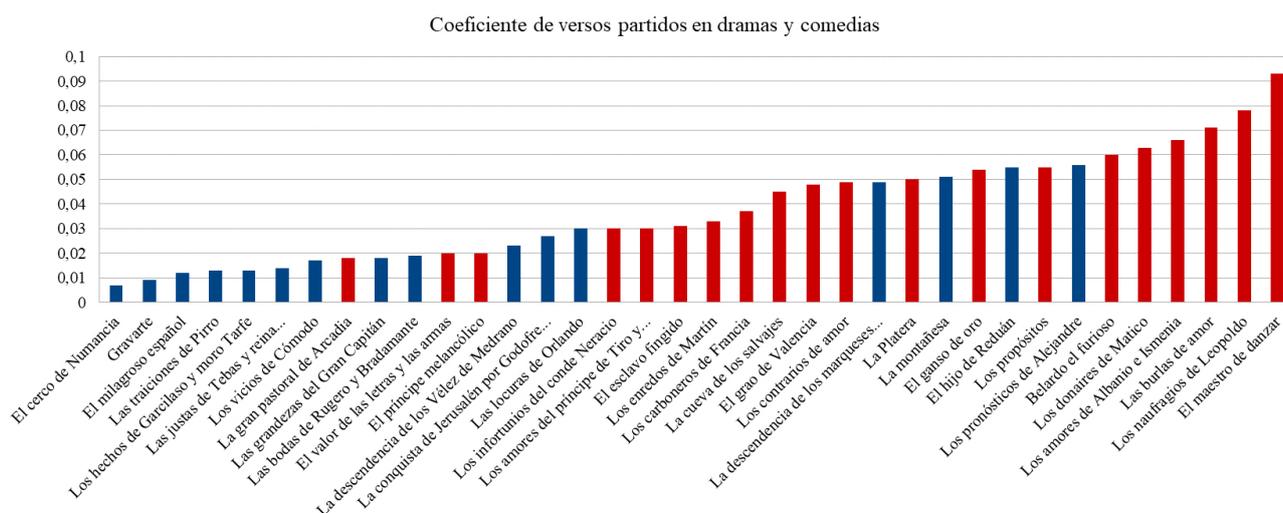


Gráfico 4

Además, desde la perspectiva del dinamismo de la acción dramática, resultan destacables los resultados obtenidos en los casos de las piezas compuestas por Lope de Vega. De nuevo, como en casos anteriores, en el gráfico 5 se muestran destacados en color rosa los datos correspondientes al coeficiente de versos partidos en las comedias lopescas.

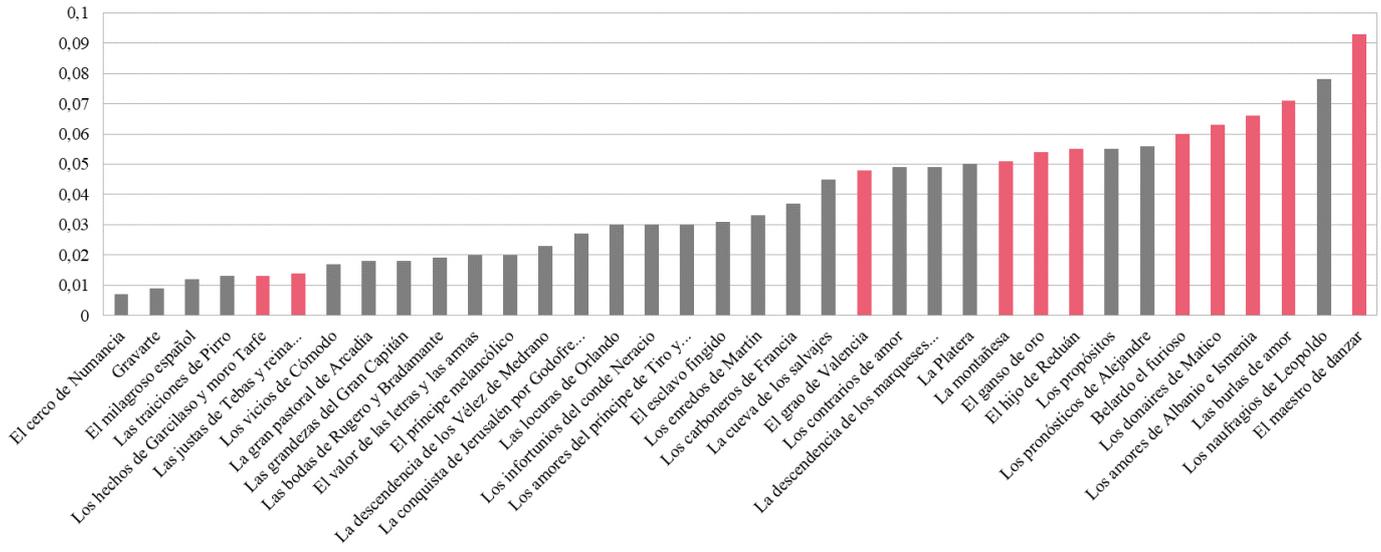


Gráfico 5

Merece la pena notar que el cálculo del promedio de coeficiente de versos partidos en las obras analizadas se sitúa en 0,037 y, específicamente, los casos de Lope de Vega arrojan un resultado de 0,053. Por tanto, la densidad de la palabra, el coeficiente de intervenciones y el coeficiente de versos partidos permiten observar no solo una tendencia a una construcción más dinámica de la acción dramática en comedias que en dramas, sino también una tendencia destacada al dinamismo en las obras de atribución segura a Lope de Vega en su comparación con el resto del corpus analizado.

Las tendencias observadas invitan a estudiar si la frecuencia de utilización de monólogos en la configuración de la acción dramática en comedias y dramas resulta un factor influyente en el mayor o menor dinamismo. En la tabla siguiente se recogen los datos correspondientes al porcentaje de versos en monólogos (versos en monólogos entre número total de versos de cada una de las obras), así como el porcentaje de intervenciones en monólogos respecto al total de intervenciones de la obra.

Obras	Porcentaje versos monólogo	Porcentaje número monólogos
La gran pastoral de Arcadia	17,5	6,8
Las traiciones de Pirro	18,5	6,0
Gravarte	17,8	5,5
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	14,9	4,8
Los enredos de Martín	15,9	4,3
Los infortunios del conde Neracio	13,6	3,4
El cerco de Numancia	9,6	3,2
Los pronósticos de Alejandro	11,9	2,7
El milagroso español	8,7	2,5
Las bodas de Rugero y Bradamante	10,6	2,3
La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón	5,2	2,2
Los contrarios de amor	6,2	2,2
La cueva de los salvajes	9,5	2,2
Los amores del príncipe de Tiro y...	25,0	2,1
Las locuras de Orlando	10,8	2,1
La descendencia de los Vélez de Medrano	4,8	2,1
La descendencia de los marqueses...	6,1	1,7
Belardo el furioso	8,1	1,6
La montañesa	6,6	1,3
El ganso de oro	7,7	1,3
Los amores de Albanio e Ismenia	4,9	1,2
Las justas de Tebas y reina...	4,3	1,2
Las grandezas del Gran Capitán	3,5	1,2
Los donaires de Matico	8,1	1,1
Los naufragios de Leopoldo	5,5	1,1
La Platera	3,9	1,1
El esclavo fingido	4,1	1,0
Los vicios de Cómodo	6,0	1,0
El grao de Valencia	5,7	0,9
El maestro de danzar	3,4	0,8
Los carboneros de Francia	3,5	0,7
El hijo de Reduán	2,2	0,6
El valor de las letras y las armas	2,2	0,6
Las burlas de amor	2,8	0,5
Los propósitos	2,0	0,5
El príncipe melancólico	0,1	0,1

Los datos recogidos no evidencian una tendencia clara que vincule un mayor porcentaje de versos en monólogo en los dramas frente a las comedias. De hecho, el cálculo agrupado de los datos correspondientes a dramas sitúa la media de versos en monólogo en un 8,8% y en las comedias en el 7,5%. En esta misma línea se sitúa el dato obtenido al calcular por separado la media de versos por réplica en los monólogos en dramas y comedias, que se ubica en el 19,9% en los dramas y en el 17,1% en las comedias. El hecho de que existan diferencias entre la densidad de la palabra, el coeficiente de intervenciones y el coeficiente de versos partidos en comedias y dramas y, en cambio, no se observe correlato con respecto a un mayor porcentaje de versos en monólogo en los dramas que en las comedias ni en una verbalidad más espesa en los monólogos de los dramas induce a pensar que los versos pronunciados en monólogos no resultan determinantes en la configuración rítmica de *tempo* más demorado. La morosidad en la articulación de la acción dramática trasciende el espacio del monólogo e impregna las escenas construidas sobre la base del diálogo entre los distintos personajes. En este sentido, los datos apuntan a la necesidad de acometer análisis microestructurales de las intervenciones para tratar de identificar los factores que puedan determinar las diferencias en la construcción dialógica de las piezas que repercute en la configuración de un ritmo dramático con mayor o menor dinamismo según cada caso.

El diseño de herramientas específicas que faciliten el análisis microestructural se ha revelado útil en la definición y valoración de los factores implicados en la configuración de la acción dramática, que evidencian rasgos compositivos distintos (Badía 2017). Las pruebas efectuadas sobre el corpus de trabajo asumiendo la hipótesis de que los pasajes fundamentales de cara al avance de la trama responden a dos tipos básicos: aquellos casos en los que el personaje que interviene aporta información nueva que no es conocida por el público, y aquellos otros en los que el personaje genera reacción (no física) sobre otro (u otros) personajes permiten observar, en un primer muestreo, que las intervenciones que generan reacción o que aportan información se insertan en intervenciones con una longitud superior a la de la media, especialmente en los casos en los que se aporta información nueva. Y ello resulta significativo porque pone de manifiesto que los puntos nucleares de cara al desarrollo de la acción dramática se encuentran en intervenciones que tienen una media de versos elevada. La palabra se convierte, por tanto, en generadora de acción dramática.

Por otro lado, los casos en los que se observa una densidad de la palabra elevada resultan relevantes para evaluar si puede estar condicionada por la presencia de relatos de hechos del pasado o del futuro, considerándolos muestras de narraciones insertadas en el discurso dramático. En este sentido, conviene estudiar si la elevada densidad de la palabra obedece al hecho de que la forma en la que avanza la acción en las obras es sobre las tablas, en el diálogo entre los personajes, o, por el contrario, el espectador tiene conocimiento de los hechos a través del relato de los mismos por parte de los distintos personajes. Para ello, se hace necesario evaluar si la narración corresponde a hechos que se han escenificado previamente o no. En aquellas obras en las que la narración se corresponde mayoritariamente con hechos que no se han escenificado, la elevada densidad de la palabra se relaciona con que la acción avanza mediante el relato de los hechos más que mediante su escenificación. Sobre el muestreo realizado en el corpus, hay otros casos, en cambio, en los que la tendencia mayoritaria es de relatos de hechos que el espectador ha visto representados sobre las tablas. En este segundo modelo, el relato de los hechos cumple una función de cara a la caracterización de los personajes. Los “relatores” se erigen en narradores que refieren hechos que el espectador ha contemplado, de modo que la versión que relata el personaje puede ser contrastada con la que se ha visto representada sobre las tablas y se puede juzgar la fiabilidad de su palabra. En esta segunda línea, suele observarse un elemento significativo que ayuda a comprender la elevada densidad de la palabra: el peso que tiene la caracterización de los personajes y de sus comportamientos. Hay obras con una presencia cuantitativamente relevante de intervenciones en las que se hace referencia a algún personaje y se le describe. La media de versos por réplica en estos casos es significativamente alta y permite comprobar el interés en el detallado retrato de sus identidades. La reflexión de un personaje sobre los deseos, actitudes y comportamiento de otro sirve no solo para retratar la personalidad de los descritos, sino también para caracterizar al sujeto que asume la voz narrativa cuyo juicio podrá contrastar el espectador. La configuración de esta acción dramática se demora, por tanto, en perfilar el comportamiento de los personajes, dedicándose largos parlamentos a la caracterización de los personajes y a la descripción de su modo de actuar, lo que impone un modelo de espectáculo con una densidad de la palabra elevada, que conlleva morosidad en su puesta en escena.

En cualquier caso, sin entrar en un análisis microsecuencial del conjunto del corpus, que excede los límites de este trabajo, si procedemos a calcular la densidad

de la palabra excluyendo los monólogos en las obras que nos ocupan, se constata la tendencia de que los dramas presenten un índice de versos por réplica más elevado que las comedias. Los resultados obtenidos se detallan en la tabla siguiente:

Obras	Densidad de la palabra sin contar monólogos
El cerco de Numancia	9,14
Las traiciones de Pirro	7,77
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	7,14
Gravarte	7,14
La gran pastoral de Arcadia	5,67
La conquista de Jerusalén por Godofre...	5,62
El milagroso español	5,26
Las locuras de Orlando	5,05
Las justas de Tebas y reina...	4,98
El valor de las letras y las armas	4,91
Los infortunios del conde Neracio	4,52
Los enredos de Martín	4,36
La montañesa	4,30
Los vicios de Cómodo	4,16
La descendencia de los Vélez de Medrano	4,14
Las grandezas del Gran Capitán	4,12
Las bodas de Rugero y Bradamante	3,79
Los contrarios de amor	3,71
El esclavo fingido	3,56
El príncipe melancólico	3,54
La descendencia de los marqueses...	3,50
Los amores de Albanio e Ismenia	3,44
La cueva de los salvajes	3,27
El ganso de oro	3,24
El grao de Valencia	3,23
Belardo el furioso	3,20
Los donaires de Matico	3,16
El hijo de Reduán	3,04
Los amores del príncipe de Tiro y...	3,00
Las burlas de amor	2,94
Los pronósticos de Alejandro	2,86
Los propósitos	2,85
Los naufragios de Leopoldo	2,71
La Platera	2,60
Los carboneros de Francia	2,56
El maestro de danzar	2,36

La distribución entre comedias y dramas evidencia que, en la primera mitad de la tabla, es decir entre las dieciocho obras con una densidad de la palabra más elevada, se sitúan trece dramas y cinco comedias; en cambio, en la segunda mitad, se invierte la tendencia y encontramos quince comedias y tres dramas. El gráfico 6 permite visualizar los resultados desglosados por obras.

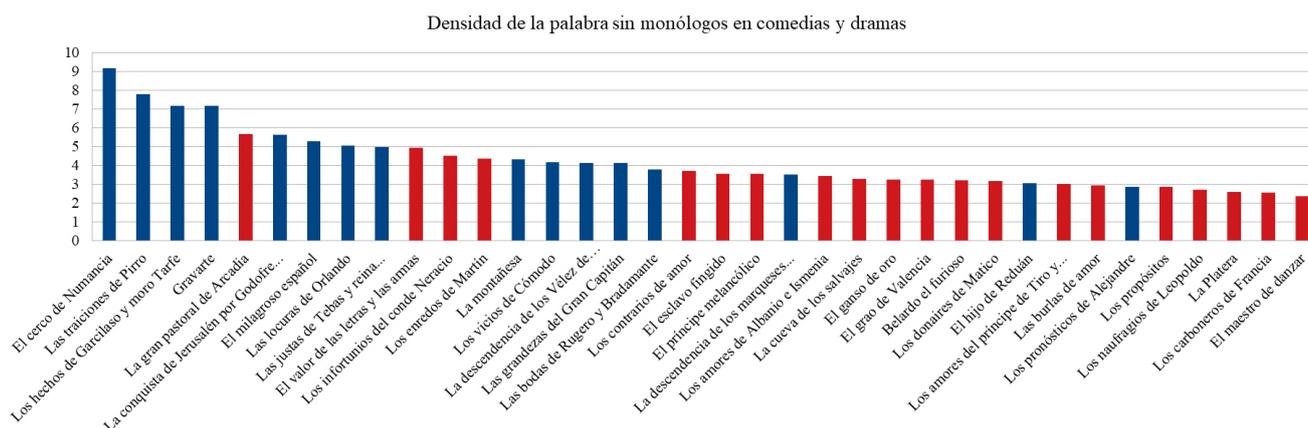


Gráfico 6

Asimismo, calculada la densidad de la palabra sin computar los monólogos, se ratifica la tendencia observada sobre un índice de versos por réplica inferior en el caso de Lope de Vega, como muestra el gráfico 7 en el que se destacan en color rosa las obras de autoría segura.

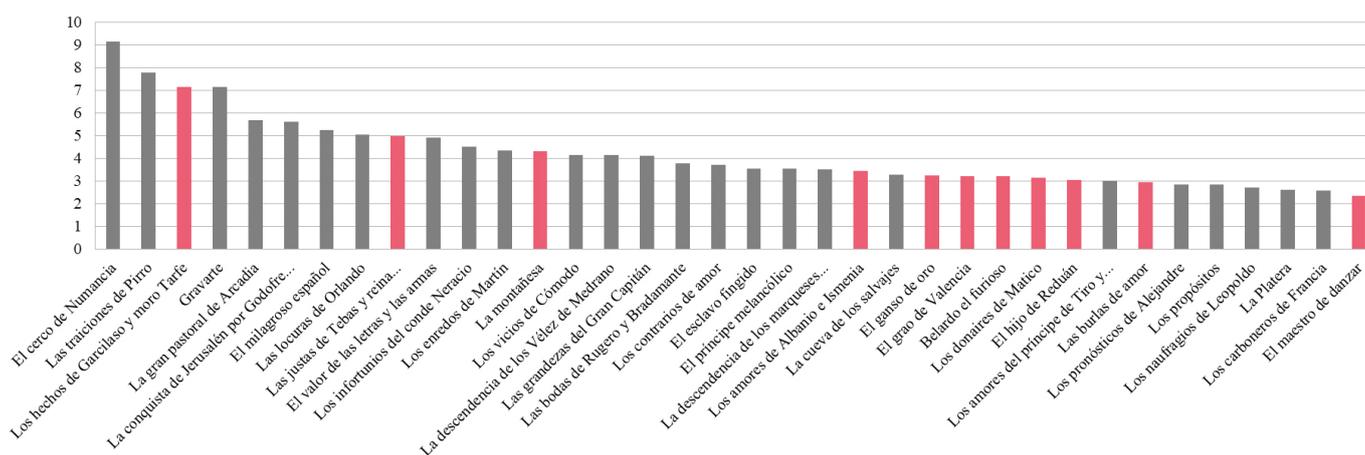


Gráfico 7

Resulta interesante notar que, si consideramos las dieciocho obras con mayor densidad de la palabra frente a las dieciocho con densidad menor, las obras de atri-

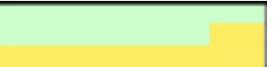
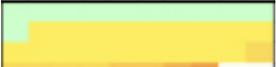
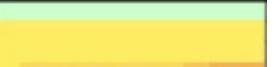
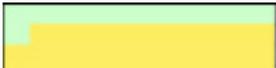
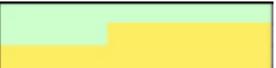
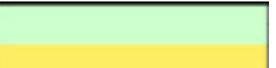
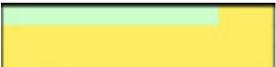
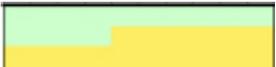
bución segura a Lope de Vega se distribuyen del siguiente modo: tres en el primer tramo, siendo todas ellas dramas; frente a ocho en el segundo tramo, de las cuales siete son comedias y solo una es un drama (*El hijo de Reduán*). Obsérvese que las tres comedias de dudosa atribución a Lope de Vega se sitúan, en cambio, dentro del primero de los grupos.

Los resultados obtenidos al calcular la diferencia entre la densidad de la palabra global de cada una de las obras y la densidad de la palabra una vez se excluyen del cómputo los monólogos revelan una media de 0,32 puntos de diferencia y únicamente uno de los dramas de Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso*, se sitúa entre las piezas que están por encima de la media. La constatación de este fenómeno, junto al hecho de que el promedio de versos en monólogo para el conjunto del corpus se sitúe en 8,1%, mientras el cálculo de versos en monólogo en el caso de las piezas de atribución segura a Lope de Vega no supera 6,2%, justifica la necesidad de analizar si pueden detectarse patrones en cuanto a la frecuencia de número de participantes en cada una de las distintas escenas en las que se articulan las piezas de cara a observar si se existen diferencias entre los géneros o entre los rasgos propios del quehacer compositivo de los distintos dramaturgos. Situamos el punto de partida del análisis propuesto en la representación gráfica de un mapa de calor para cada una de las obras analizadas. Las obras se ordenan de menor a mayor extensión y el código de colores de verde a rojo en sus distintos grados de intensidad marca el número de personajes que interviene en cada una de las distintas escenas de las obras, siendo la dimensión espacial la que sirve para marcar el predominio de escenas según la tipología.

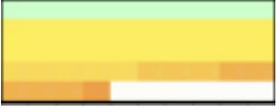
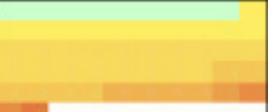
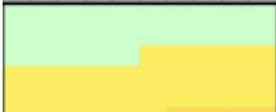
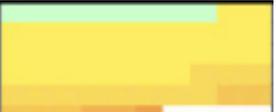
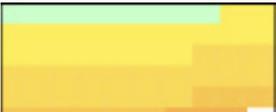
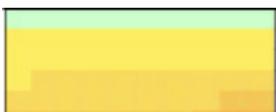
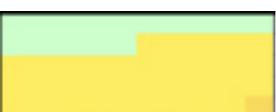
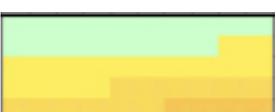
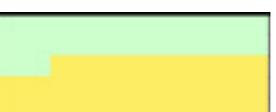
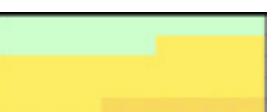
Las representaciones gráficas de la frecuencia de número de participantes en las escenas de las obras reflejan la tendencia general del corpus en cuanto al predominio mayoritario de escenas en las que intervienen dos personajes (representadas en amarillo claro), seguidas con notable distancia de aquellas en las que intervienen tres personajes (amarillo oscuro) o un personaje (en verde). Los datos recogidos permiten observar casos discordantes o desviados con respecto a la tendencia mayoritaria. Así, por ejemplo, resulta significativamente bajo el número de escenas con interlocución de dos personajes en los casos de *Las traiciones de Pirro* y *El valor de las letras y las armas*. Asimismo, los casos de *La gran pastoral de Arcadia* y *Los enredos de Martín* muestran valores altos en el número de escenas en las que intervienen uno o dos personajes en compa-

ración con las escenas de estas obras con un mayor número de personajes participantes en el diálogo.<sup>2</sup>

Por otro lado, la representación permite observar ciertas semejanzas visuales entre los patrones que dibujan las frecuencias de participantes en escena en el caso de las obras de las que conocemos la autoría. Véanse, como muestra, los casos correspondientes a *La Numancia* y a *La conquista de Jerusalén* o compárense los patrones de las comedias de atribución segura a Lope de Vega con obras cuya atribución ha sido discutida como *Los contrarios de amor* o *El príncipe melancólico*.

<i>La platera</i> 	<i>Gravarte</i> 	<i>Las traiciones de Pirro</i> 	<i>La gran pastoral</i> 
<i>Los hechos de Garcilaso</i> 	<i>Las grandezas del Gran Capitán</i> 	<i>Las locuras de Orlando</i> 	<i>La descendencia de los marqueses de Mariñán</i> 
<i>Los vicios de Cómodo</i> 	<i>La descendencia de los Vélez de Medrano</i> 	<i>La cueva de los salvajes</i> 	<i>Los pronósticos de Alejandro</i> 
<i>La destrucción de Numancia</i> 	<i>Las bodas de Rugero y Bradamante</i> 	<i>Las justas de Tebas</i> 	<i>El valor de las letras y las armas</i> 

2. Merece la pena recordar que, en su momento, ya indicó Valle Ojeda [2003:592], al estudiar *Los enredos de Martín*, el predominio de las escenas con dos personajes (29), seguidas de las de uno (25).

<i>La conquista de Jerusalén</i> 	<i>Los carboneros de Francia</i> 	<i>El ganso de oro</i> 	<i>Los donaires de Matico</i> 
<i>Las burlas de amor</i> 	<i>Los enredos de Martín</i> 	<i>El esclavo fingido</i> 	<i>Los infortunios del Conde Neracio</i> 
<i>Los amores de Albanio e Ismenia</i> 	<i>El grao de Valencia</i> 	<i>El hijo de Reduán</i> 	<i>Belardo el furioso</i> 
<i>El maestro de danzar</i> 	<i>La montañesa</i> 	<i>El príncipe melancólico</i> 	<i>Los propósitos</i> 
<i>El milagroso español</i> 	<i>Los amores del Príncipe de Tiro...</i> 	<i>Los contrarios de amor</i> 	<i>Los naufragios de Leopoldo</i> 

Dadas las notables diferencias en cuanto al número de escenas en las distintas obras, se ha procedido a promediar los datos para poder establecer análisis comparativos entre las mismas. La tabla siguiente muestra el cálculo porcentual de esce-

nas según el número de personajes que participan en el intercambio comunicativo en cada una de ellas promediado en función del número total de escenas de cada uno de los dramas y comedias analizados. No se computan los datos correspondientes a personajes que están presentes en escena, pero no tienen réplica asignada.

Obras	% 1 perso- naje / escena	% 2 perso- najes / escena	% 3 perso- najes / escena	% 4 perso- najes / escena	% 5 perso- najes / escena	% 6 perso- najes / escena	% 7 perso- najes / escena	% 8 perso- najes / escena	% 9 perso- najes / escena	% 10 perso- najes / escena	% 11 perso- najes / escena	% 12 perso- najes / escena	% 13 perso- najes / escena
Las justas de Tebas	12,8	55,3	17,0	10,6	4,3	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
La conquista de Jerusalén	13,6	59,1	18,2	11,4	4,5	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
La destrucción de Numancia	17,8	53,3	15,6	6,7	2,2	0,0	4,4	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
El esclavo fingido	14,3	51,8	19,6	8,9	3,6	1,8	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
La cueva de los salvajes	21,9	50,0	12,5	7,8	1,6	3,1	1,6	1,6	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
La descendencia de los m. de M.	23,8	50,0	14,3	2,4	4,8	2,4	2,4	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
La gran pastoral	32,7	49,1	10,9	7,3	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Las grandezas del Gran Capitán	10,2	49,0	22,4	10,2	6,1	2,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Los enredos de Martín	38,5	47,7	7,7	0,0	4,6	0,0	1,5	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Los hechos de Garcilaso	28,9	47,4	13,2	5,3	2,6	2,6	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
La platera	17,9	46,4	17,9	10,7	3,6	3,6	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
El milagroso español	20,0	45,3	22,7	5,3	1,3	2,7	0,0	0,0	1,3	1,3	1,3	1,3	0,0
Los contrarios de amor	23,9	43,5	21,7	5,4	2,2	2,2	1,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Las traiciones de Pirro	47,6	42,9	4,8	4,8	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Las locuras de Orlando	22,5	42,5	17,5	12,5	2,5	2,5	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Las bodas de Rugero y Br.	21,5	40,0	20,0	9,2	1,5	1,5	4,6	1,5	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Los vicios de Cómodo	10,9	39,1	15,2	17,4	13,0	2,2	0,0	2,2	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Los infortunios del Conde Neracio	28,1	39,1	21,9	6,3	3,1	1,6	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Los pronósticos de Alejandro	26,0	39,0	19,5	7,8	2,6	2,6	1,3	0,0	1,3	0,0	1,3	0,0	0,0
El príncipe melancólico	1,9	37,0	25,9	24,1	11,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
La descendencia de los Vélez	1,7	33,9	23,7	22,0	10,2	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Gravarte	34,6	34,6	23,1	7,7	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Los amores de Albanio e Ismenia	18,5	33,3	24,1	11,1	3,7	3,7	1,9	3,7	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
El maestro de danzar	15,4	32,3	26,2	13,8	6,2	1,5	3,1	1,5	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
El grao de Valencia	13,6	32,2	33,9	15,3	5,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0

Obras	% 1 perso- naje / escena	% 2 perso- najes / escena	% 3 perso- najes / escena	% 4 perso- najes / escena	% 5 perso- najes / escena	% 6 perso- najes / escena	% 7 perso- najes / escena	% 8 perso- najes / escena	% 9 perso- najes / escena	% 10 perso- najes / escena	% 11 perso- najes / escena	% 12 perso- najes / escena	% 13 perso- najes / escena
El hijo de Reduán	10,9	29,1	20,0	12,7	16,4	1,8	7,3	0,0	1,8	0,0	1,8	0,0	0,0
Los propósitos	8,5	28,8	23,7	20,3	8,5	6,8	1,7	1,7	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Belardo el furioso	28,0	28,0	16,0	14,0	8,0	4,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	2,0	0,0
Los amores del Príncipe de Tiro	31,0	27,6	20,7	12,1	8,6	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
El ganso de oro	18,6	27,1	32,2	13,6	1,7	1,7	3,4	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Los naufragios de Leopoldo	15,4	26,9	29,8	9,6	6,7	3,8	2,9	0,0	3,8	1,0	3,8	1,0	0,0
La montañesa	16,4	25,5	20,0	12,7	9,1	10,9	1,8	3,6	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Los carboneros de Francia	11,1	25,4	30,2	11,1	7,9	6,3	1,6	1,6	0,0	4,8	4,8	0,0	0,0
Burlas de amor	10,7	23,2	33,9	17,9	7,1	3,6	0,0	1,8	0,0	1,8	1,8	0,0	0,0
Los donaires de Matico	17,3	21,2	34,6	11,5	7,7	1,9	3,8	1,9	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
El valor de las armas y las letras	9,1	18,2	30,3	15,2	21,2	0,0	6,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0

Los datos porcentuales ratifican el predominio de escenas en las que intervienen dos personajes, con un promedio para el conjunto del corpus analizado que se sitúa en el 38,2%. Resulta significativo notar que nueve de las once obras de atribución segura a Lope de Vega se sitúan por debajo de dicha media.<sup>3</sup>

El promedio de escenas con intervención de tres personajes se sitúa en el 21,1%. De las siete obras con un porcentaje de escenas con tres personajes más elevado (superior al 30%) cuatro corresponden a obras de autoría lopesca.

El promedio de escenas con intervención de un solo personaje se sitúa en el 19,3%. Al contrario de lo que sucedía en los casos anteriores, nueve de las once obras de Lope de Vega presentan porcentajes que se sitúan por debajo de la media.

En el cálculo comparativo de los promedios para el conjunto del corpus en relación con los obtenidos para el caso de Lope de Vega se observa una tendencia a la construcción de escenas con un número de personajes superior en el caso de Lope de Vega, tal como se refleja en la tabla resumen siguiente:

3. Conviene recordar que el análisis que realizó Joan Oleza sobre el teatro del primer Lope de Vega le permitió observar que, en las obras compuestas por el citado dramaturgo, «el índice medio de ocupación de actores por escena no es exagerado, aunque sí alto: 3,42» [1986a:279].

	Porcentaje de escenas con 1 personaje	Porcentaje de escenas con 2 personajes	Porcentaje de escenas con 3 personajes	Porcentaje de escenas con 4 personajes	Porcentaje de escenas con 5 personajes
Promedio conjunto	19,3	38,2	21,1	11,0	5,6
Pomedio conjunto sin Lope	20,2	40,8	19,6	10,2	5,3
Lope de Vega	17,4	32,2	24,6	12,6	6,5

La constatación de la diferencia entre las obras de atribución segura a Lope de Vega y el resto de las obras analizadas concuerda con los datos obtenidos en relación con la densidad de la palabra, el coeficiente de intervenciones y el coeficiente de versos partidos, y permite ratificar la tendencia al dinamismo observada anteriormente.

Veamos si la representación gráfica de los datos sobre distribución porcentual de personajes que intervienen en las distintas escenas permite observar diferencias entre los patrones compositivos en función del género o la autoría. Para ello tomamos como punto de partida las obras del corpus de las que tenemos constancia de su autoría y marcamos los puntos que corresponden a cada uno de los datos recogidos en la tabla anterior. Dado que el número de obras de atribución segura a Lope de Vega presenta un número relevante en el conjunto de las obras analizadas (once de treinta y ocho), con representación tanto de comedias como de dramas, para clarificar la visualización de los resultados los representaremos en gráfico autónomo más adelante.

El gráfico 8 representa con líneas amarillas las dos obras de Miguel de Cervantes; en verde, *Los enredos de Martín*, de Cepeda; en morado, *Los naufragios de Leopoldo*, de Morales, y en naranja, *La descendencia de los Vélez de Medrano*, de Francisco de Tamayo. Como puede comprobarse las líneas correspondientes a *La Numancia* y *La conquista de Jerusalén* muestran un patrón distinto a las otras tres piezas.

Por otro lado, desde la perspectiva de los géneros, en términos generales, en el conjunto de las obras analizadas, no se observan diferencias significativas entre el universo del drama y de la comedia en cuanto al porcentaje de escenas en las que interviene un solo personaje (20 y 18,8%, respectivamente) ni tampoco en relación con aquellas en las que intervienen cinco o más personajes (9,2 y 11,3%, respectivamente). En cambio, se detectan diferencias al comparar los datos intermedios, correspondientes a porcentajes de escenas en las que participan entre dos y cinco personajes. En el caso de los dramas, el porcentaje de escenas con participación de dos personajes se si-

túa en 42,9% frente al 34,4% de las comedias; en cambio la distribución de porcentajes de escenas con tres personajes es 17,9% en dramas y 23,7% en comedias, en la línea de lo que sucede en las escenas con cuatro personajes: 9,9% en dramas y 11,8% en comedias. Los valores obtenidos se muestran agrupados visualmente en el gráfico 9.

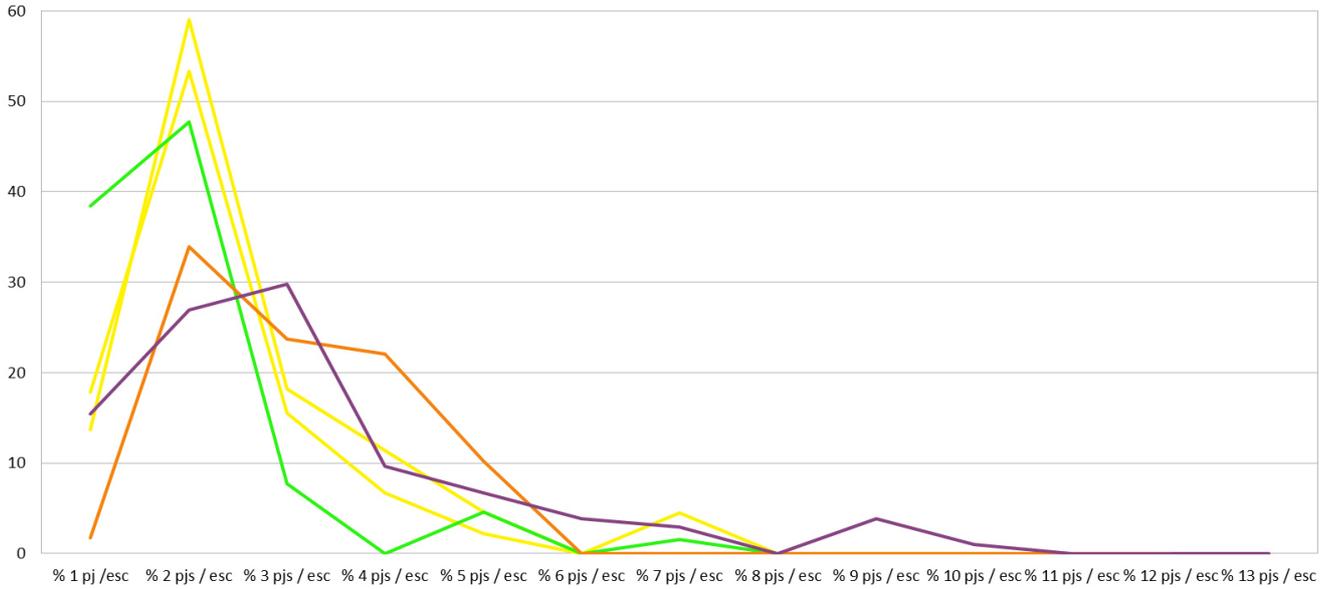


Gráfico 8

Datos porcentuales de intervenciones de personajes por escena en función del género

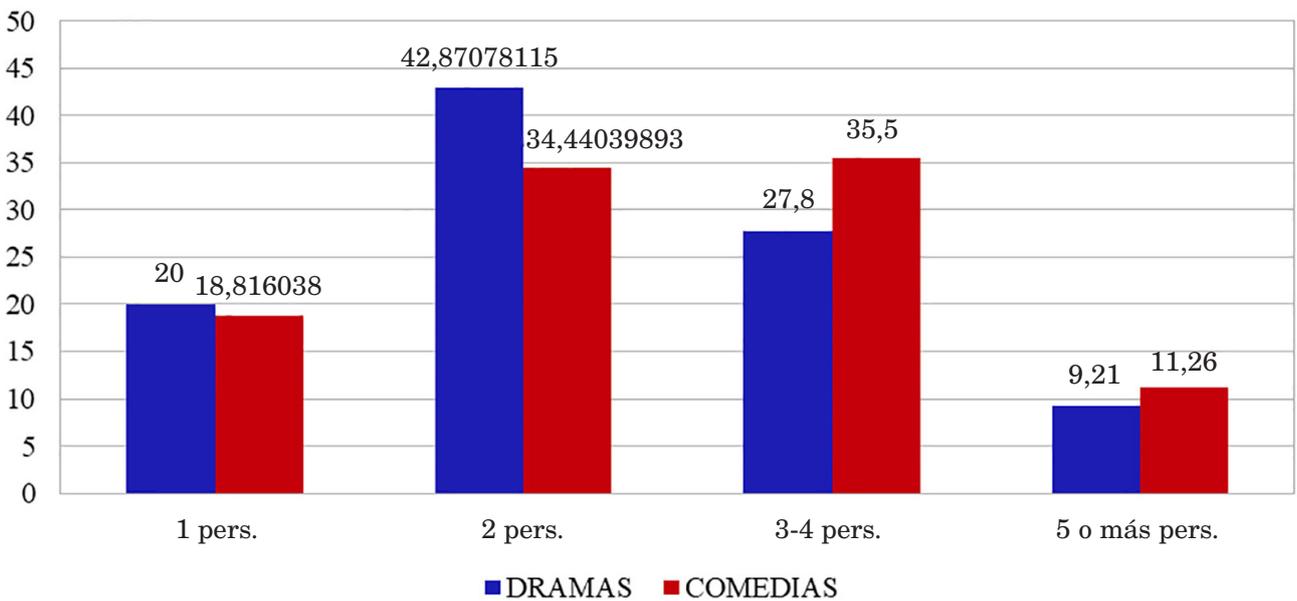


Gráfico 9

La constatación de la tendencia observada, distinta en el caso de los dramas y de las comedias, sobre el porcentaje predominante de escenas con participación de dos personajes frente a escenas con tres o cuatro personajes, o viceversa, resulta significativa desde la perspectiva del análisis del dinamismo en la configuración de la acción dramática. Si ordenamos de mayor a menor los datos obtenidos sobre porcentajes de escenas en las que participan tres o cuatro personajes y calculamos la media de densidad de la palabra de las dieciocho obras que ocupan la primera mitad de la tabla obtenemos un resultado de 3,8 versos por réplica, frente a la media de 5,2 versos por réplica que arrojan las dieciocho obras con un menor porcentaje de escenas en las que participan tres o cuatro personajes. Además, en consonancia con los resultados obtenidos anteriormente en el análisis de otras variables, de las once obras de Lope de Vega, ocho se sitúan en la primera mitad de la tabla y los tres casos que ocupan la segunda mitad de la tabla son dramas. Ello refuerza la posibilidad de discriminar patrones compositivos distintos en función del género o de la autoría.

Con el propósito de obtener una imagen más completa y detallada del fenómeno en el caso de Lope de Vega, prestamos atención al desglose completo de los datos en las obras de atribución segura y representamos en el gráfico 10 los porcentajes correspondientes a las once obras analizadas, coloreando en rojo las comedias y en azul, los dramas.

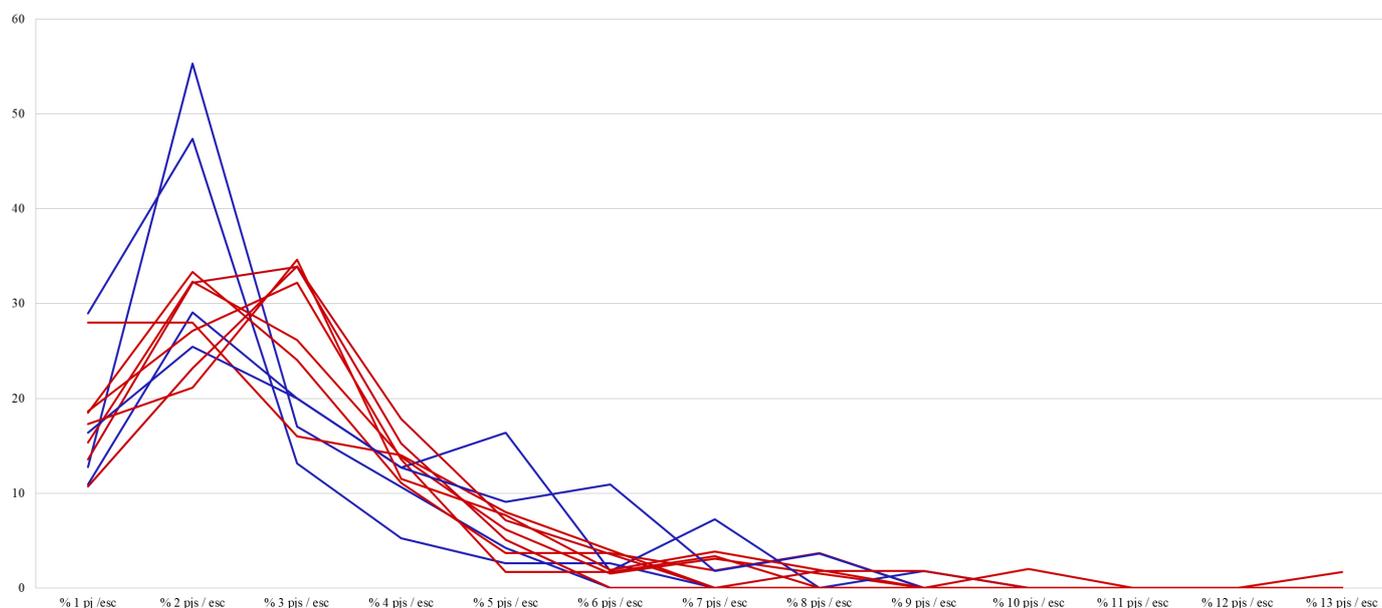


Gráfico 10

El gráfico muestra patrones distintos en la construcción de las escenas en función del género comedia o drama. Dado el interés de evaluar en qué medida los patrones observados guardan relación con la autoría, procedemos a comparar las obras de atribución segura a Lope de Vega y las tres de autoría discutida o descartada. En el gráfico 11 se representan en rojo los datos correspondientes a comedias y en azul, los correspondientes a los dramas de Lope de Vega. Las líneas grises representan los de *El príncipe melancólico*, *Los contrarios de amor* y *El esclavo fingido*.

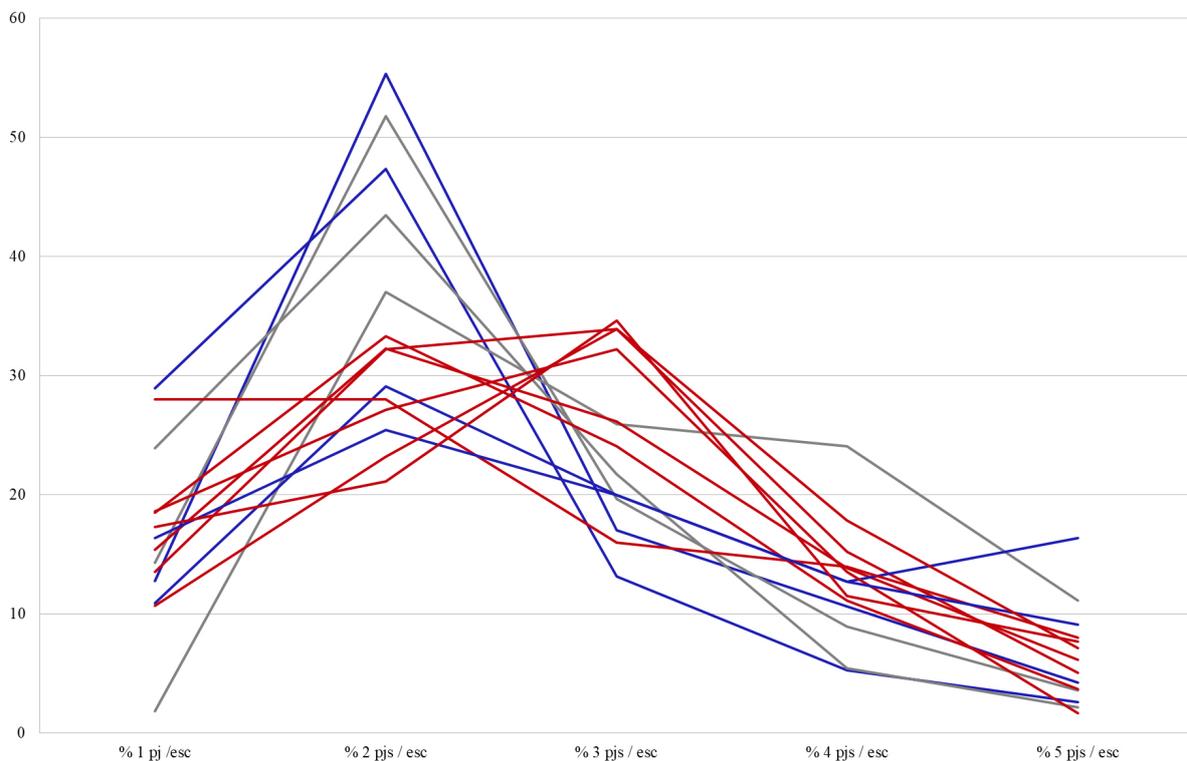


Gráfico 11

Los datos de las tres obras de autoría discutida o descartada muestran elementos discordantes en algunos de los puntos con respecto a la producción lopesca, especialmente si se toma en consideración que las tres obras de dudosa autoría pertenecen al género de las comedias. Por ello, para facilitar la visión comparativa entre las comedias seguras y las dudosas o descartadas procedemos a representar únicamente las comedias, manteniendo en líneas rojas las obras de Lope de Vega y en gris, *El príncipe melancólico*, *Los contrarios de amor* y *El esclavo fingido*. El gráfico 12 permite constatar las diferencias en los patrones compositivos.

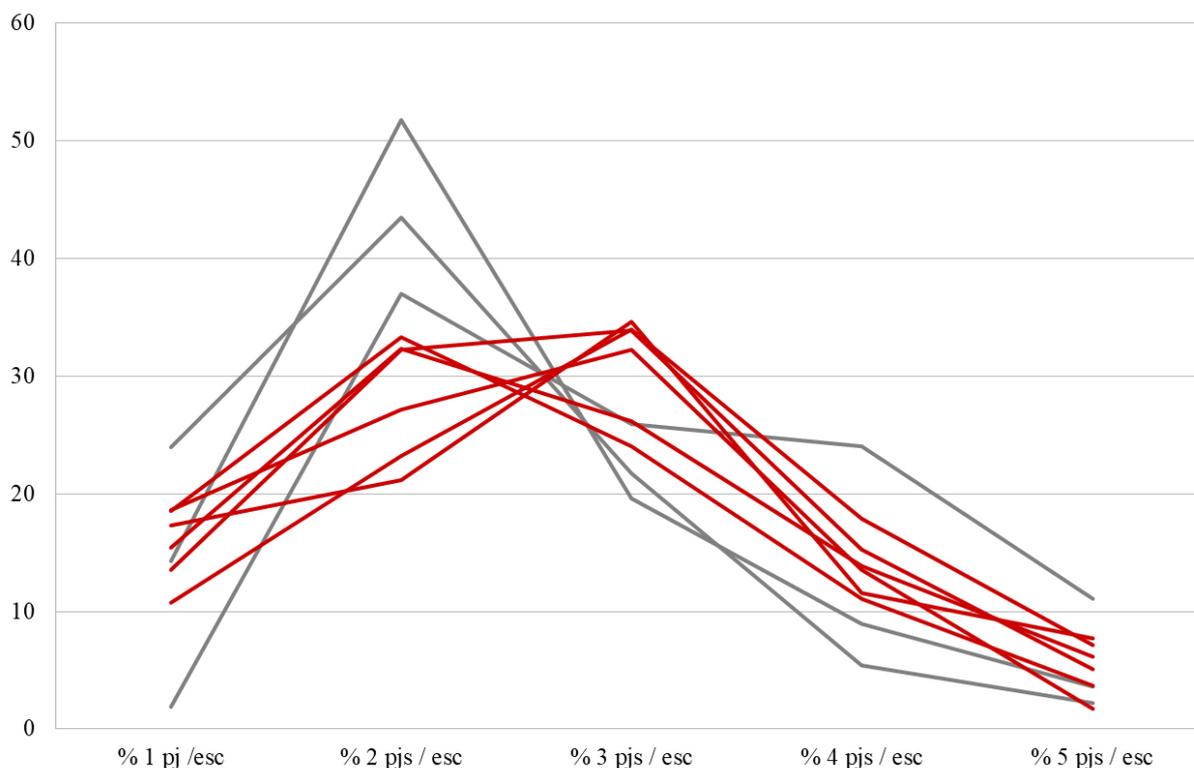


Gráfico 12

En síntesis, en el análisis del dinamismo de la acción se revelan como variables significativas, además de la densidad de la palabra, el coeficiente de intervenciones y el coeficiente de versos partidos, el índice porcentual del número de personajes que participa en cada una de las distintas escenas. Los resultados obtenidos en el corpus analizado no solo muestran tendencias diferentes entre el macrogénero comedia y drama, sino que revelan patrones compositivos distintos en función de la autoría.

Al analizar en qué medida los rasgos formales pueden resultar significativos en la definición de modelos compositivos distintos en relación con la construcción más o menos dinámica de las piezas y más o menos coral, junto al estudio del número de personajes que intervienen en los diálogos dramáticos, se hace necesario atender al grado de su participación, es decir, al peso que cada uno de los distintos personajes tiene en la acción dramática. Estudios previos han puesto de relieve que, en los textos de la colección teatral del Conde de Gondomar, existen diferencias en cuanto a la importancia que se le confiere al papel desempeñado por el protagonista en relación con el resto de los personajes puesto que se perciben diferencias entre

aquellas obras en las que hay una figura que destaca sobre las demás y aquellas otras en las que el protagonismo está compartido entre varios personajes.

Al correlacionar el porcentaje de versos que pronuncian los distintos personajes con el número de personajes necesarios para pronunciar el 80% del texto se perciben, además, elementos semejantes en función de la autoría. En la tabla siguiente se recogen los datos, en orden decreciente, según el porcentaje de personajes necesarios para pronunciar el 80% del texto. En aquellos casos en los que el número de personajes necesarios era el mismo, el segundo criterio de ordenación ha sido la diferencia entre los personajes mencionados en el elenco y los personajes necesarios para pronunciar el 80% del texto.

Título	Personajes necesarios para el 80%	Porcentaje de versos que pronuncia el personaje 1.º	Porcentaje de versos que pronuncia el personaje 2. <sup>a</sup>	Porcentaje de versos que pronuncia el personaje 3.º	Porcentaje de versos que pronuncia el personaje 4.º
Cerco de Numancia	17	14,52	9,83	7,49	6,54
Conquista de Jerusalén	14	13,76	10,68	8,5	7,99
Pronósticos de Alejandro	11	27,01	16,11	6,61	6,2
Grandezas del Gran Capitán	10	31,13	9,63	7,7	7,48
Ganso de oro	10	16,16	12,18	11,35	9,71
Cueva de los salvajes	10	13,64	13,05	12,59	8,56
Carboneros de Francia	9	28,91	14,08	9,21	8,85
Naufragios de Leopoldo	9	21,94	18,16	8,4	8,4
Locuras de Orlando	8	22,09	13,65	11,95	10,47
Vicios de Cómodo	8	23,4	11,93	11,38	10,35
Burlas de amor	8	15,58	14,55	14,17	11,52
Grao de Valencia	8	19,2	17,05	12,37	8,35
Milagroso español	8	16,68	11,17	10,69	10,13
Descendencia de los Vélez de Medrano	8	24,3	15,89	9,86	7,83
Valor de las letras y las armas	7	19,14	11,91	11,87	11,56
Contrarios de amor	7	23,48	19,71	14,51	10,08
Montañesa	7	20,42	16,37	14,11	10,9
Bodas de Rugero y Bradamante	7	23,18	17,68	15,58	12,17

Título	Personajes necesarios para el 80%	Porcentaje de versos que pronuncia el personaje 1.º	Porcentaje de versos que pronuncia el personaje 2. <sup>a</sup>	Porcentaje de versos que pronuncia el personaje 3.º	Porcentaje de versos que pronuncia el personaje 4.º
Hechos de Garcilaso y moro Tarfe	7	31,39	10,7	9,04	8,6
Gran pastoral de Arcadia	7	20,59	14,17	13,33	12,48
Hijo de Reduán	7	30,11	13,99	11,27	11,24
Donaires de Matico	7	26,52	18,24	15,15	8,49
Belardo el furioso	7	26,82	13,8	13,1	11,35
Platera	7	22,68	16,97	15,73	9,27
Justas de Tebas y reina de las amazonas	7	20,94	16,12	15,8	12,43
Amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria	6	23,53	23,45	14,12	10,74
Amores de Albanio e Ismenia	6	26,6	17,2	15,1	13,6
Propósitos	6	20,49	17,04	13,63	13,3
Maestro de danzar	6	27,42	15,47	12,97	10,36
Esclavo fingido	6	27,49	15,76	12,44	11,09
Descendencia de los marqueses de Mariñán	5	29,83	27,9	11,78	7,92
Infortunios del conde Neracio	5	36,24	15,2	12,73	10,45
Enredos de Martín	5	27,5	17,53	16,88	13,32
Príncipe melancólico	5	26,87	21,19	15,9	13,05
Gravarte	4	39,84	14,37	13,48	13,25
Traiciones de Pirro	3	32,55	26,7	22,19	12,51

El análisis de los personajes necesarios para el 80% del texto revela índices particularmente elevados en el caso de Cervantes, con diecisiete y catorce personajes. El cálculo de la media de personajes necesarios para pronunciar el 80% del texto se sitúa en 7,3, concentrándose los valores más recurrentes en la horquilla seis a ocho personajes. En este sentido, si nos fijamos en las once obras de autoría lopesca, y comparamos los datos con el resto, obtenemos que, con notable diferencia, el valor más recurrente es siete. Solo hay un caso con diez personajes (*El ganso de oro*) y no hay ninguno que presente un índice igual o menor que cinco.

Personajes necesarios 80%	Otros	Lope de Vega
Igual o mayor que nueve	7	1
Ocho	4	2
Siete	5	6
Seis	3	2
Igual o menor que cinco	6	0

El gráfico 13 representa de manera agrupada los resultados obtenidos en la comparativa entre Lope de Vega y el resto del corpus analizado.

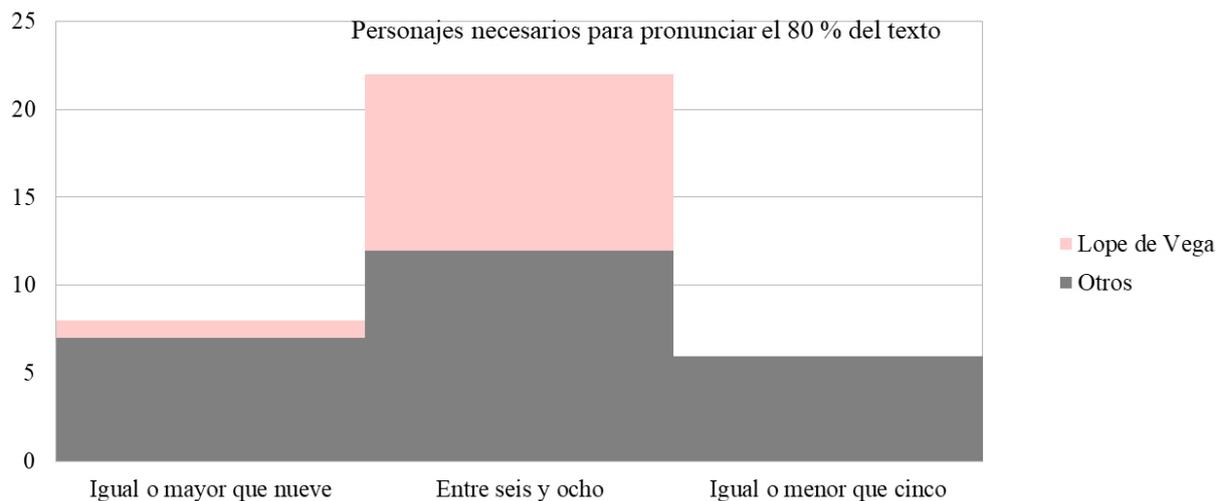


Gráfico 13

Procedemos a representar gráficamente los resultados desglosados para cada una de las obras analizadas. En el gráfico 14, las columnas marcan según la altura del número de personajes necesarios para pronunciar el 80% del texto. Se han destacado en color rosa las obras compuestas por Lope de Vega para facilitar la visualización comparativa. Los puntos marcan, según el color y la altura, el porcentaje de versos que pronuncian los cuatro personajes con una mayor participación en cada una de las obras.

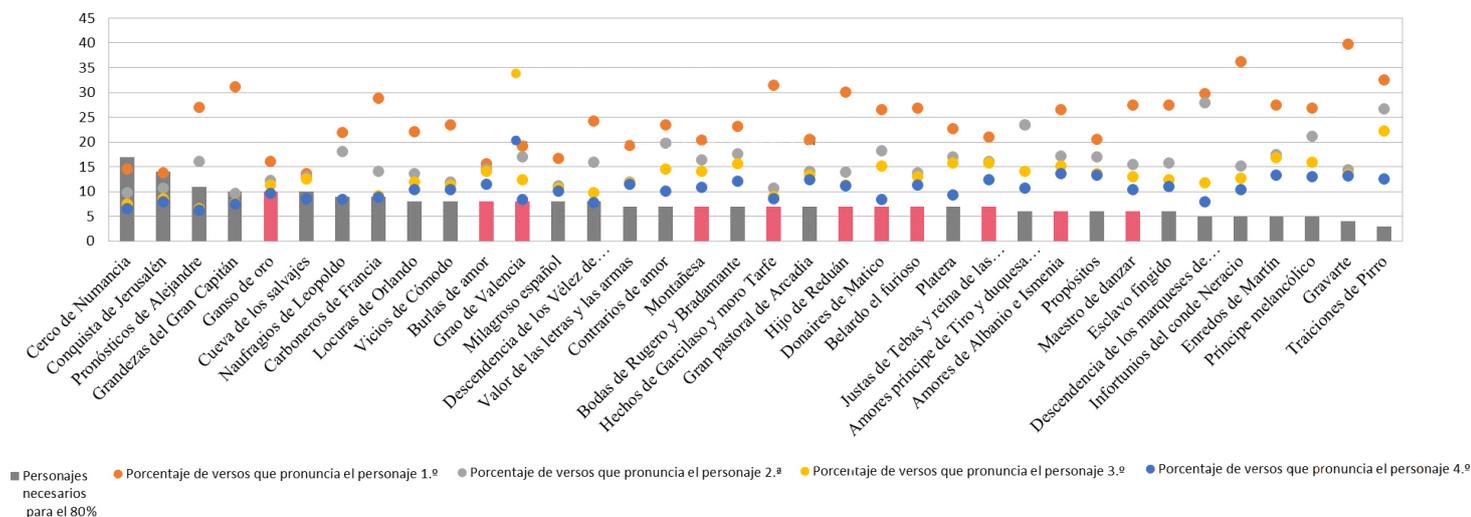


Gráfico 14

Aunque el corpus no tiene un número suficiente de casos para poder ofrecer datos concluyentes sobre la incidencia de las variables analizadas, así como las que se derivan de su comparación (como la diferencia entre porcentajes de versos que pronuncian los distintos personajes), el gráfico permite corroborar visualmente la similitud de patrones compositivos en el caso de *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*, con claro predominio de un modelo coral. Se observan asimismo casos en los que la fuerza del protagonismo hace recaer una parte muy elevada de la masa textual en un personaje. Así, sucede, por ejemplo, en los dramas genealógicos lopescos *Los hechos de Garcilaso* o *El hijo de Reduán*. En el conjunto de las obras estudiadas, la media de versos del personaje que pronuncia el mayor porcentaje de versos se sitúa en 24,22; la del segundo, en 15,82; la del tercero, en 12,58 y la del cuarto, en 10,29.

Con el propósito de completar la imagen sobre el análisis del peso verbal de los personajes en la construcción de la acción dramática, se ha procedido al diseño de un gráfico interactivo haciendo servir la API de Google Charts.<sup>4</sup> En él se representan los datos obtenidos al calcular el porcentaje de versos que pronuncian todos los personajes que intervienen en las distintas obras y que lo hacen con una participación superior al 2%. Los datos se ofrecen clasificados en dos grupos que corresponden a las dieciocho obras con un mayor número de personajes necesarios para

4. La API (Application Programming Interface) permite generar gráficos dinámicos a partir de datos proporcionados por el usuario e insertar los gráficos en una página web. En concreto se ha utilizado el modelo Tree map.

pronunciar el 80% del texto (grupo 1) frente a las dieciocho obras con un menor número de personajes necesarios para pronunciar el 80%. La representación del mayor o menor porcentaje de versos pronunciados queda reflejado formalmente a través del espacio ocupado y del color, siendo mayor cuanto más peso tiene, con gradación progresiva de la escala de colores que va del verde al naranja. Se puede acceder al gráfico en el siguiente enlace (<http://bit.ly/32fuW3O>).

Como puede comprobarse, las dos agrupaciones muestran patrones distintos, revelándose más coral en el grupo 1 frente al grupo 2. La visualización de los resultados correspondientes al grupo 1 ratifica las semejanzas formales entre *La conquista de Jerusalén* y *La destrucción de Numancia*. Merece la pena observar cómo en casos con claro predominio de un modelo compositivo coral, como sucede con *El milagroso español*, el número de personajes que participan con intervenciones de texto superiores al 2% sobre el total varía y permite observar diferencias entre el modelo que representa *El milagroso español* frente al de *La conquista de Jerusalén* y *La destrucción de Numancia*. En la visualización de los datos de este primer conjunto de obras, se revelan particularmente diferentes los casos de *Las grandezas del Gran Capitán*, *Los pronósticos de Alejandro* y *Los carboneros de Francia*. Se perciben, asimismo, semejanzas entre los patrones compositivos de las cuatro piezas lopescas (*Las burlas de amor*, *El ganso de oro*, *El grao de Valencia* y *La montañesa*), al tiempo que se observan ciertas diferencias en su comparación con *Los contrarios de amor*.

Si nos fijamos en el segundo de los grupos, el correspondiente a las dieciocho obras con un número menor de personajes necesarios para pronunciar el 80% del texto se aprecian visualmente semejanzas entre *Los hechos de Garcilaso* y *El hijo de Reduán*, entre *Los amores de Albanio e Ismenia*, *Los donaires de Matico*, *Belardo el furioso* y *El maestro de danzar*. De todas las obras de autoría lopesca la que presenta un patrón algo diferente es *Las justas de Tebas*. Obras como *Gravarte*, *Las traiciones de Pirro*, *Los amores del Príncipe de Tiro* y *Duquesa de Cantabria*, *Los infortunios de Neracio* o *La descendencia de los marqueses de Mariñán* muestran patrones compositivos muy diferentes.

Por otro lado, el gráfico en su conjunto pone de manifiesto que, aunque el número de personajes que participan en las obras con intervenciones textuales superiores al 2% oscila entre cinco (en *Gravarte*) y dieciocho (en *La conquista de Jerusalén*), las obras compuestas con seguridad por Lope de Vega presentan valores estables (entre ocho y once) y se sitúan en la parte central de la distribución. El

gráfico 15 muestra los resultados agrupados y permite observar una tendencia paralela a la obtenida anteriormente para los datos correspondientes al número de personajes necesarios para pronunciar el 80% del texto.

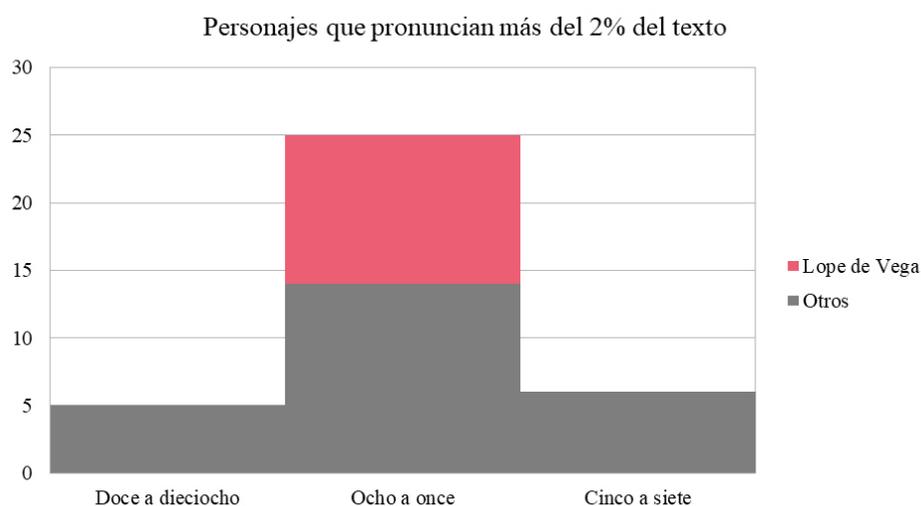


Gráfico 15

En síntesis, la visualización de los datos que proporcionan las obras analizadas sustenta la hipótesis de que es posible identificar tendencias estructurales propias del quehacer de los distintos dramaturgos, vinculadas con las variables asociadas a las réplicas o intervenciones de los personajes, que permiten definir modelos espectaculares distintos por el grado mayor o menor de dinamismo y por una tendencia a una construcción más o menos coral. En el corpus de trabajo, la densidad de la palabra, el coeficiente de intervenciones, el coeficiente de versos partidos, la distribución de número de personajes participantes en cada una de las escenas y el análisis comparativo de los porcentajes de versos que pronuncian se ha revelado útil en los procesos de discriminación de modelos compositivos alternativos.

No obstante, dado el elevado porcentaje de piezas anónimas en el corpus manejado se ha considerado pertinente realizar una prueba de contraste final sobre un corpus de referencia con representación de la producción teatral de distintos dramaturgos. Se ha recurrido para ello a los datos que se proporcionan en el apartado de «Estadísticas» de la Colección Canon 60. Los datos de intervenciones de personajes que se ofrecen en números reales se han transformado en porcentuales y se ha generado un gráfico dinámico con la API de Google Charts con los datos sobre por-

centajes de intervenciones de los distintos personajes para cada una de las obras, haciendo servir como variable clasificatoria la autoría. Se puede acceder al gráfico en el siguiente enlace (<http://bit.ly/2ZKOSOE>).

La visualización de los datos que ofrece Canon 60 muestra modelos alternativos de estructuras formales de configuración de la acción dramática, materializadas en las relaciones entre las intervenciones de los personajes y los versos pronunciados. Se observan diferencias significativas en los modelos compositivos de los distintos dramaturgos que marcan patrones con tendencias alternativas que se decantan entre el predominio de la configuración de una acción dramática sobre la base de unos pocos personajes y la construcción más coral sobre la base de una mayor democratización de la palabra y un protagonismo diluido o compartido. La muestra permite identificar, asimismo, casos que se desvían de la tendencia general y estudiarlos de manera individual mediante análisis específicos. Obsérvese cómo *Del rey abajo ninguno* se distancia notablemente de los patrones formales de *Abrir el ojo*, *Lo que son las mujeres* y *Entre bobos anda el juego*. En este sentido, las diferencias en la visualización de datos sobre porcentajes de intervención de los personajes entre *Del rey abajo ninguno* y las obras de atribución segura a Rojas Zorrilla están en consonancia con la discusión de la atribución de la autoría a Rojas de acuerdo con las conclusiones que arroja el estudio de la obra llevado a cabo por Germán Vega [2008].

En conclusión, la visualización de datos procedentes del análisis de treinta y seis piezas profanas de la colección teatral del Conde de Gondomar muestra la utilidad de aplicar tecnologías de visualización de datos. La representación gráfica de las variables vinculadas con la unidad de análisis “réplica” en el teatro clásico español posibilita la comprensión de fenómenos, la identificación de tendencias, la detección de casos que se desvían y la formulación de nuevas hipótesis de trabajo. En este sentido, en el corpus estudiado, han resultado operativas las variables densidad de la palabra, coeficiente de intervenciones, coeficiente de versos partidos, distribución de número de personajes participantes en cada una de las escenas y porcentaje de versos por personaje en el proceso de definición de modelos espectaculares divergentes. Los datos que proporcionan las obras analizadas y su visualización sirven para evaluar el grado de dinamismo y coralidad de los modelos compositivos, muestran tendencias diferentes entre los géneros y sustentan la hipótesis de que es posible identificar tendencias estructurales de cara a la definición de patrones compositivos alternativos, que resultan útiles para abordar estudios sobre atribución de autoría.

En los últimos años se ha convertido en una prioridad para las Humanidades la construcción de grandes instrumentos de investigación basados en las tecnologías informáticas, la creación de bases de datos sobre los más diversos aspectos de nuestro patrimonio artístico-literario, el desarrollo de la lingüística de corpus, la aplicación de la estilometría y la textometría al análisis de discursos lingüísticos y literarios, así como el desarrollo de ediciones digitales con marcación TEI. La progresiva importancia que van cobrando los estudios centrados en análisis de datos sobre corpus literarios que pueden ser cada vez más representativos por el incremento de los esfuerzos que los distintos grupos de investigación han venido dedicando en los últimos años a la edición digital y marcado de textos sitúan los estudios sobre el patrimonio teatral clásico español en unas condiciones favorables para formular nuevas preguntas de investigación que, hasta el momento, no resultaba operativo plantear por la inversión de tiempo y esfuerzo material y humano necesario para la obtención de muestras con corpus suficientemente representativos. El acceso a la información de forma rápida y estructurada que proporcionan proyectos como ARTELOPE, Calderón Digital o Canon 60, así como la posibilidad de automatizar procesos en la extracción y tratamiento de datos contribuirá de forma decisiva al mejor conocimiento del patrimonio literario porque permitirá comprobar con corpus numéricamente representativos los resultados detectados en análisis sobre muestras más acotadas.

En un contexto, además, en el que están cobrando progresivo interés los estudios que tratan de arrojar luz sobre los complejos problemas de las atribuciones de autoría de los textos del teatro clásico español, los resultados obtenidos en la muestra analizada apoyan la utilidad de tomar en consideración los elementos vinculados con la configuración estructural del texto dramático en intervenciones y la correlación personaje – texto pronunciado. Las variables estudiadas en este trabajo y otras también vinculadas con la unidad de análisis “réplica”, como el coeficiente de intervenciones por escena o la extensión media de las escenas, junto con análisis microsecuenciales que clasifiquen tipológicamente los intercambios comunicativos de los diálogos dramáticos, se revelan como potencialmente significativas en los procesos de discriminación de huellas autoriales o en el rastreo de rasgos compositivos relacionados con la imitación de modelos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-24.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.
- ARATA, Stefano, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M.V. Ojeda, Edizioni ETS, Pisa, 2002, pp. 127-140.
- ARATA, Stefano, y Fausta ANTONUCCI, eds., *La enjambre Mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del Siglo XVI*, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, Madrid-Sevilla-Valencia, 1995.
- BADÍA HERRERA, Josefa, «Base de datos para el estudio del teatro clásico español. Propuesta de modelo para el análisis de microsecuencias», en *Corpus y bases de datos para la investigación en literatura*, ed. R. Lázaro Niso, Fundación San Millán de la Cogolla, Logroño, 2017.
- COSTA, Joan, *La esquemática. Visualizar la información*, Paidós, Barcelona, 1998.
- BARAIBAR, Álvaro, ed., *Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinar. Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Anexo 2 (2014), en línea, <<http://www.janusdigital.es/anexos.htm>>. Consulta del 20 de agosto de 2019.
- BARAIBAR, Álvaro, ed., *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades Digitales. Experiencias y proyectos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2014.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, y Nieves PENA SUEIRO, eds., *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro. Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Anexo 1 (2014), en línea, <<http://www.janusdigital.es/anexos.htm>>. Consulta del 1 de junio de 2019.
- NUALART-VILAPLANA, Jaume, Mario PÉREZ-MONTORO y Mitchell WHITELAW, «Cómo dibujamos textos. Revisión de propuestas de visualización y exploración textual», *El profesional de la información*, XXIII 3 (2014), pp. 221-235
- OLEZA, Joan, dir., *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, en línea, <<http://artelope.uv.es/>>. Consulta del 5 de junio de 2019.

- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986a, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Universitat de València, Valencia, 1986b, pp. 309-324.
- OLEZA, Joan, «A Description of ARTELOPE: a database containing information, plots and texts related to Lope de Vega's theater», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, XIII 4 (2013), pp. 150-151.
- OLEZA, Joan, dir., *Nuevas estrategias de conocimiento, Teapal. Teatro de palabras*, 2013, en línea, <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07.html>>. Consulta del 1 de junio de 2019.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Los enredos de Martín, “compuesta por Cepeda”, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Criticón, Homenaje a Stefano Arata*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), pp. 589-601.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Los problemas de atribución de *Del rey abajo ninguno*», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario: congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E.E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008, pp. 459-483.