



PROJECT MUSE®

Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*

Fausta Antonucci

Bulletin of the Comediantes, Volume 70, Number 1, 2018, pp. 79-95 (Article)

Published by Bulletin of the Comediantes

DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2018.0004>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/711400>

Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital*. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón¹

Fausta Antonucci
Università Roma Tre

This article explains the issues and methodological premises that gave rise to a research project focused on preparing a database of Pedro Calderón de la Barca's theater (excluding *autos sacramentales* and shorter dramas such as the *entremés* and the *loa*). Discussion here compares the information provided in the new *Calderón Digital* to the *Artelope* database, which has served as a point of reference and inspiration. Key points of emphasis in this report are the methodological considerations behind the determination of the subfields used to present each drama registered in the *Calderón Digital*: motifs, metric segmentation, and dramatic subgenre.

PREMISAS METODOLÓGICAS, EJEMPLOS PREVIOS, ARRANQUE DEL PROYECTO.

Quizás sean los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro español los que se han visto más afectados por ese proceso de selección que llamamos la constitución del canon. Es imposible para el investigador abarcar de forma satisfactoria la enorme extensión del corpus de textos teatrales compuestos en algo más de un siglo (entre 1570 y 1700, aproximadamente). En consecuencia, cada época, cada periodo cultural e histórico-político, ha trazado en este maremágnum mapas y rutas de navegación propias, que han ido seleccionando géneros (la comedia, primero; luego, a partir del Romanticismo, la tragedia y la tragicomedia), dramaturgos (con una franca preferencia por Lope y Calderón, seguidos a corta distancia por Tirso de Molina), series de títulos. Así se explica que hayan podido construirse lecturas ideológicas enfrentadas del teatro áureo: medio de propaganda del absolutismo monárquico y de la ortodoxia religiosa, o espacio donde, al contrario, se cuestionan de forma más o menos encubierta las relaciones entre sexos y estamentos, y hasta la manera en que los monarcas ejercen su poder absoluto. La primera lectura encontró su auge en los años 70 del siglo pasado, con los conocidos estudios de Maravall y de Díez Borque, que paradójicamente adoptaban los mismos parámetros de la apropiación franquista del teatro áureo aunque desde premisas políticas opuestas; en la década siguiente se da un giro radical, y es la segunda lectura

la que toma la delantera, rescatando textos más problemáticos o transgresivos, tratando de dar otro sesgo a la interpretación de obras muy conocidas o proponiendo recorridos diacrónicos capaces de mostrar la multiforme variedad de un corpus que no puede abordarse como un bloque monolítico.

Uno de los primeros en subrayar la importancia metodológica de una consideración diacrónica del corpus teatral áureo fue Joan Oleza, al tiempo que defendía la necesidad de deslindar los moldes formales y genéricos que articulan la propuesta teatral de un dramaturgo tan prolífico como Lope (“La propuesta teatral”). También fue Oleza uno de los primeros investigadores en apostar por la creación de nuevas herramientas digitales para el estudio de diversos aspectos del teatro áureo. Tras haber impulsado a comienzos de los años noventa el nacimiento del proyecto *DICAT (Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español)*, cuya base de datos vio la luz en 2008 bajo la dirección de Teresa Ferrer Valls, a comienzos del nuevo milenio Oleza ideó la creación de una base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, *Artelope*, que se publicó en la Red, en acceso libre, en noviembre de 2011 y se ha seguido implementando hasta el día de hoy. Como escribe el mismo Oleza en el texto de presentación de este producto (artelope.uv.es/#proyecto), *Artelope* es “un banco de datos y argumentos para un corpus fundamental del patrimonio literario español, *muy difícil de abordar desde planteamientos de conjunto por su desmesurado tamaño*: el teatro de Lope de Vega” (cursivas nuestras). Apliquemos la frase que he subrayado en esta cita a todo el teatro áureo, y veremos que la afirmación de Oleza multiplica su validez. Pero de lo que se trata no es solo de que herramientas como *Artelope* facilitan los planteamientos de conjunto, sino de que brindan al investigador la posibilidad de adentrarse en las tierras desconocidas que quedan fuera de los cánones establecidos, permitiendo abrir nuevas vías de investigación, poner a prueba interpretaciones consolidadas, ampliar el corpus de referencia. Una muestra de los resultados posibles con la consulta de este tipo de herramientas se ofrece en la revista digital *Teatro de palabras* (núm. 7, 2013), que recoge las comunicaciones presentadas en 2012 en Valencia en el congreso Lope de Vega y el Teatro Clásico Español: Nuevas Estrategias de Conocimiento en Humanidades; más ejemplos aparecerán pronto en las actas de otro congreso realizado asimismo en Valencia en octubre de 2016, ENTRESIGLOS: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad.

En 2007 tuve la suerte de incorporarme, como investigadora externa, al grupo de estudiosos que, bajo la dirección de Joan Oleza, estaba realizando la base de datos *Artelope*. Entre 2007 y 2009 se me encargó la revisión de las sinopsis argumentales y las propuestas de adscripción genérica de hasta ciento veintitrés comedias de Lope de Vega, algunas de ellas de atribución dudosa. Este ejercicio me obligó felizmente a leer muchísimas obras del Fénix, la mayoría no canónicas y, por lo tanto, prácticamente desconocidas para mí. Mientras realizaba esta tarea, me daba cuenta de lo útil que iba a ser la herramienta que preparábamos, y empezó a surgir en mí el sueño de poder realizar algún día una base de datos parecida, dedicada a otro gran dramaturgo del Siglo de Oro, Pedro Calderón de la Barca. Con más fuerza a partir de la publicación en Red de *Artelope*, esta idea se instaló entre las prioridades en mis programas de investigación.

Cuando en otoño de 2015 salió la ansiada convocatoria italiana para la financiación de proyectos de investigación de interés nacional (PRIN), me puse a trabajar contando con la participación de otros colegas y amigos de diversas universidades italianas, pues esperaba que esa pudiera ser una buena oportunidad para realizar dicha base de datos. Afortunadamente, nuestro proyecto (*El teatro español y Europa (1570–1700): estudio, edición de textos y nuevas herramientas digitales* [tespa.unibo.it/]) mereció la financiación del Ministerio, siendo el único en conseguirlo entre los proyectos relacionados con la literatura española que fueron presentados en esa convocatoria. Oficialmente el inicio del proyecto lo fijó el Ministerio en febrero de 2017, pero desde el momento en que supimos que habíamos obtenido la financiación, en septiembre de 2016, empecé a trabajar para la nueva base de datos.

En cuanto al corpus, decidimos que se incluirían en la base de datos todas las comedias de Calderón, tanto las de autoría fiable como las de autoría dudosa —incluyendo las comedias escritas en colaboración— pero dejando fuera el teatro breve y los autos sacramentales. A partir de esta decisión, empecé a diseñar la ficha destinada a reunir los datos de cada obra, decidiendo qué campos de información deberíamos incluir y de qué manera presentarlos. No secundariamente, había que encontrar y contratar una empresa informática que nos realizara la plataforma entendiendo nuestras necesidades. Tras una larga búsqueda, presentamos nuestro proyecto a Net7 (www.netseven.it/), una empresa de Pisa con una importante trayectoria en el campo de las Humanidades Digitales en el marco de proyectos tanto italianos como europeos. Los especialistas de Net7 nos propusieron diseñar la base de datos a partir de un programa de libre acceso como WordPress, utilizando Muruca (www.muruca.org/muruca-custom/), una herramienta desarrollada por el equipo de informáticos de Net7 que permite la creación de bibliotecas digitales y bases de datos, adaptando los módulos de inserción de datos (*backend*) y las funcionalidades de búsqueda (*frontend*) a las necesidades del cliente.

La realización de *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón* empezó así en abril de 2017. Fue el primero de los proyectos digitales de nuestro programa PRIN en arrancar, y me tuvo meses ocupada, por etapas progresivas, en largas reuniones con nuestro interlocutor de Net7, el ingeniero informático Romeo Zitarosa, y paralelamente con el control y el asesoramiento del trabajo realizado por los técnicos de Net7, tanto en lo relativo a la configuración de los campos de inserción de datos en el interfaz de administrador (*backend*), como en el resultado final que aparece en el interfaz de usuario (*frontend*) y en el control de las funcionalidades de búsqueda. A día de hoy (14 de junio de 2018), podemos decir que la preparación de la base de datos en cuanto producto informático ha concluido, aunque todavía podrán hacerse mejoras si encontramos la financiación necesaria. La versión disponible ahora mismo en la Red (calderondigital.unibo.it/), si se exceptúan algunos detalles a corregir, es completa, pues permite la inserción de todos los datos necesarios en la interfaz de administrador y su correcta visualización y búsqueda a nivel usuario. Por supuesto, el proceso de realización de las fichas no ha concluido, sino que se irá completando en los dos años que nos quedan. Y es del aspecto

más propiamente científico del proyecto de lo que voy a ocuparme ahora junto con su realización informática, porque las exigencias técnicas obligan al investigador a tener siempre muy claro lo que busca y lo que considera necesario ofrecer al usuario. No se trata, como ingenuamente pensamos muchos que no tenemos experiencia de productos digitales, de decirle al informático qué es lo que se quiere crear y dejarle luego que trabaje por su cuenta, recibiendo un producto final sin más compromiso de nuestra parte, sino de seguir paso a paso el trabajo del informático, primero para explicarle en detalle cuáles son nuestros objetivos y luego para que su producto responda plenamente a nuestras necesidades.

La información que proporciona *Calderón Digital* y su articulación en secciones

Hay que volver un momento al ejemplo de *Artelope*, que tanta importancia ha tenido en la ideación de esta nueva base de datos. La ficha-modelo de *Artelope* está repartida en tres secciones: “Datos bibliográficos”, “Anotaciones pragmáticas”, “Caracterizaciones”. Mientras el primer rótulo es transparente, el segundo y el tercero no lo son tanto. Como se nos explica en el texto sobre el proyecto (artelope.uv.es/#proyecto), las “Anotaciones pragmáticas” comprenden informaciones sobre “Datación”, “Dedicatorias”, “Cómputo de versos”, mientras que las “Caracterizaciones” atañen al argumento y comprenden información sobre listado y caracterización de “Personajes no computables”, listado y caracterización de “Personajes computables”, “Universo social” propio de la obra, “Género dramático”, “Tiempo histórico”, “Marco espacial”, “Duración de la acción”. Todo ello culmina en el “Extracto argumental”. En una fase inicial del proyecto *Artelope*, Oleza se había propuesto incluir asimismo una indexación de motivos dramáticos, pero, en vista de la dificultad que entrañaba esta tarea, empezando por la definición misma de “motivo dramático”, decidió renunciar a ella. Por lo tanto, el usuario que quiera comprobar, por ejemplo, en qué obras de Lope de Vega aparece una mujer tapada, deberá introducir el término “tapada” en el registro de búsqueda del campo “Extracto argumental”; sin embargo, si el autor de tal extracto escogió el término “embozada” en lugar de “tapada”, esa obra se escapará a la búsqueda, o bien el investigador deberá realizar búsquedas sucesivas con términos relacionados y diferentes para tratar de capturar el mayor número de resultados. La búsqueda se complicará aún más si lo que interesa es un motivo complejo, que no se puede reducir a una sola palabra; por ejemplo, el conflicto entre amistad y amor, motivo (y resorte) dramático de gran importancia en el teatro de Lope. Ahora bien: un banco de datos digital tan importante como *Artelope*, además de servir a los estudiosos de teatro áureo, debería ser utilizado asimismo por estudiosos de otras disciplinas (musicólogos, comparatistas, especialistas de sendas literaturas europeas) interesados en la proyección que el teatro áureo español puede haber tenido en los textos que estudian en el ámbito de su especialidad. La estrecha relación que he venido manteniendo en los últimos diez años con especialistas en la ópera italiana del siglo XVII me ha abierto los ojos a la importancia de una búsqueda por motivos dramáticos para el desarrollo de los estudios de las relaciones de intertextualidad entre el acervo de los *libretti* y el

del teatro áureo español, por poner solo un ejemplo.

Partiendo, pues, de la experiencia fundacional de *Artelope*, observando con agradecimiento todo lo que funciona bien en esta espectacular base de datos y lo poco que habría que mejorar, emprendí el diseño de la ficha-modelo y lo sometí luego, en la reunión científica que realizamos el 27 de marzo de 2017, al sabio parecer de los compañeros de los seis equipos que forman nuestro proyecto (Universidades de Roma Tre, Bolonia, Ca' Foscari, Perugia, Florencia, Trento) —parecer que en muchas ocasiones logró precisar y mejorar notablemente la propuesta inicial que había esbozado.

Nuestra ficha-modelo no se articula ya en tres secciones como la de *Artelope*, sino en cuatro, debido a la importancia que otorgamos al cómputo métrico, no ya solamente de la obra en su conjunto, sino de las diversas secuencias estróficas que se alternan a lo largo de las tres jornadas. Tratando además de asignar a cada sección una definición transparente, optamos por los siguientes rótulos: “Datos bibliográficos”, “Fecha, cómputo de versos y estrofas”, “Personajes, espacio y tiempo”, “Género y sinopsis”. Cada sección se presenta al usuario con el aspecto que tenían las fichas en papel de los archivos físicos que todos los que no somos nativos digitales utilizábamos cuando los ordenadores todavía no habían venido al mundo (al menos, al mundo de la investigación en Humanidades) (véase fig. 1).

Los campos de la sección “Datos bibliográficos”, siendo los más objetivos, no requerían cambios ni ajustes de especial envergadura con respecto a la experiencia de *Artelope*. Nos limitamos a incluir, para cada campo, la posibilidad de introducir (y visualizar en el *frontend*) el enlace a las digitalizaciones de textos, que han aumentado exponencialmente desde los tiempos en que se diseñó *Artelope*. Le hemos otorgado más importancia al campo que llamamos “Refundiciones, adaptaciones, arreglos, traducciones”, con la posibilidad de buscar allí según la lengua de adaptación/traducción. Además, la búsqueda en el campo “Bibliografía secundaria” puede hacerse, no solo por “Autor”, como en *Artelope*, sino también por “Título” y por “Notas” (que es donde el investigador que prepara la ficha puede detallar el contenido de contribuciones con un título demasiado general). De hecho, si se desea buscar los estudios que se han interesado por el tema de la tragedia en Calderón, no nos servirá de mucho la búsqueda por “Autor”; mientras que si introducimos la palabra “tragedia” en el campo de búsqueda por “Título” y “Notas”, nos saldrán todas las fichas en cuya “Bibliografía” aparecen trabajos que lleven esa palabra en el título, o que traten del tema, siempre y cuando el investigador que preparó la ficha lo haya detectado y lo haya incluido en el campo “Notas”.

En la sección “Fecha, cómputo de versos y estrofas” se incluyen todas las informaciones disponibles acerca de la datación, con las referencias bibliográficas oportunas y las fechas de las primeras representaciones conocidas. Como es sabido, la datación de las obras de Calderón es especialmente incierta debido a la escasez de autógrafos fechados y al hecho de que su primera década de producción teatral coincidiera con la prohibición de imprimir comedias en el reino de Castilla, lo cual llevó a que la impresión de muchas de sus obras (*La devoción de la cruz*, *La vida es sueño*, *El astrólogo fingido*, *La dama duende*, por poner solo algunos ejemplos) quedara fuera

del control del dramaturgo. Este dato tiene una relevancia importantísima de cara al cómputo métrico, pues de muchas de las obras de Calderón, tanto las más tempranas como algunas que fueron retocadas y reescritas por él para adaptarlas a nuevas circunstancias de representación (por ejemplo, *El agua mansa* o *El mágico prodigioso*), tenemos versiones diferentes en mayor o menor grado. Y esta diferencia lógicamente afecta el cómputo métrico, tanto en el número total de versos como en la definición de las secuencias métricas que componen el entramado polimétrico de la obra.

Así las cosas, siempre indicaremos cuál es la edición que hemos utilizado para la realización de la ficha, qué texto base se ha escogido y si existen versiones diferentes, aunque no podamos reseñarlas a falta de ediciones fiables y modernas. De hecho, en esta fase todavía inicial de realización de la base de datos, solo nos proponemos completar las fichas de las obras calderonianas de las que existan ediciones fiables, mejor si son críticas, con numeración de versos². La falta de esta numeración en las ediciones existentes imposibilita el cómputo métrico: aunque el investigador que realiza la ficha podría numerar los versos por su cuenta, esta numeración no le serviría de nada al usuario, pues no estaría en condiciones de contrastarla con el texto de que dispone, trátese de las clásicas ediciones de Hartzenbusch o Valbuena Briones o de la más reciente de Biblioteca Castro. Por esta razón, hemos decidido respetar la forma de numerar los versos de las ediciones disponibles, aun cuando, siguiendo una costumbre muy difundida hasta hace relativamente poco tiempo, el editor vuelve a iniciar la numeración en el primer verso de cada acto.

Por otra parte, la numeración de los versos en una edición crítica moderna puede estar sujeta a imprecisiones y oscilaciones, como saben todos los que hayan realizado la edición de alguna obra de teatro áureo: alternativas como computar o dejar de computar un verso perdido, repetir o dejar de repetir los estribillos de una serie de versos cantados, desarrollar o no desarrollar las repeticiones musicales, llevan forzosamente a un cómputo diferente (es lo que sucede, por ejemplo, en las dos ediciones modernas de *Basta callar*). Esta dificultad es especialmente relevante en la dramaturgia calderoniana, que casi siempre incluye pasajes cantados y musicados, de mayor o menor extensión según la circunstancia de representación y el género. Uno de los casos más problemáticos con los que nos hemos encontrado es el de las seguidillas 7–5–7–5 con asonancia en los pares, que han sido interpretadas por el editor como pareados 12–12 con asonancia en cada verso (es el caso de los vv. II.57–69, 82–92 y 113–124 de *Eco y Narciso*). Esta lectura de la métrica, aparte de falsificar la presencia de una copla como la seguidilla, típicamente destinada al canto, entraña un serio problema de numeración y cómputo métrico, pues reduce a dos versos estrofas que en realidad tienen cuatro versos. Con todo, y siempre teniendo en cuenta que el usuario debe poder acudir a la edición de referencia para contrastar los datos de la ficha, hemos mantenido la elección del editor en lo relativo a la numeración, aunque clasificando la secuencia como seguidilla y anotando, en el campo dedicado a ello, nuestras observaciones al respecto.

La sección “Personajes, espacio y tiempo” está muy en deuda con *Artelope*. Datos como la diferenciación entre personajes computables y no computables,

el campo relativo al “Universo social”, la diferencia entre topónimo y espacio en el campo relativo a los “Espacios dramáticos”, la indicación de la duración temporal de toda la obra, de cada uno de los actos y entreactos, proceden directamente de la sección “Caracterizaciones” de *Artelope*. Como en *Artelope*, en *Calderón Digital* no es posible realizar una búsqueda en el campo relativo al “Entreacto” o duración del intervalo temporal entre una jornada y otra; pero nos gustaría poder implementar las funcionalidades de búsqueda en este sentido, por la importancia del dato en las investigaciones sobre el tratamiento del tiempo en la dramaturgia calderoniana. De momento, tanto el “Entreacto” como las “Notas” relacionadas solo se ven cuando se lee la ficha entera. El ejemplo que mostramos es el relativo a *La hija del aire, primera parte* (véase fig. 2).

En el campo “Espacios dramáticos”, hemos decidido crear un nuevo campo “Topónimo + Espacio” cada vez que detectamos un cambio de cuadro en la estructura dramática de la jornada: es decir, en presencia de un momento de tablado vacío que marca un cambio de espacio dramático y un cambio total de los personajes en escena con interrupción significativa de la acción, de acuerdo con la definición de Ruano de la Haza (291–94). En cambio, cuando los espacios dramáticos se suceden en el interior de un mismo cuadro, indicados solamente por las palabras de los personajes, se incluirán en un solo campo. Al reseñar estos aspectos formales de la obra dramática, nos damos cuenta de la frecuencia con la que Calderón echa mano del recurso que Javier Rubiera (107–10) llamó del espacio itinerante, algo sobre lo que volveremos pronto en un trabajo dedicado específicamente a ello. Valga como ejemplo el siguiente, también extraído, como el anterior, de *La hija del aire, primera parte* (véase fig. 3).

Esta elección metodológica, que presta especial atención a la articulación de la acción dramática, se refleja por supuesto en la “Sinopsis argumental”, que es el campo más extenso de la última sección de la ficha. La sinopsis, de hecho, debe permitir que el usuario perciba de inmediato los deslindes mayores de la obra: los cambios de forma métrica, los momentos de tablado vacío que coinciden con un cambio de cuadro (marcados por una línea continua), los momentos de tablado vacío que, al contrario, no pueden marcar un cambio de cuadro porque hay contigüidad o hasta identidad espacial y continuidad en la acción (marcados estos por una línea discontinua). Los espacios dramáticos se indican en negrita para resaltarlos, y, cuando es posible, se indican asimismo las articulaciones temporales (que reflejan, por supuesto, las consignadas en la sección anterior).

En cuanto a la forma de dar cuenta de la acción dramática, el objetivo prioritario es que el usuario comprenda lo más claramente posible las articulaciones de la intriga, algo no siempre fácil, tratándose de un dramaturgo como Calderón, especialista en atar y desatar enredos sumamente complicados. Lo que el autor de la ficha debe buscar no es la síntesis a secas, que a menudo cancela nudos importantes de la acción haciendo ininteligible su desarrollo, sino la síntesis compaginada con la exhaustividad y la claridad, un cometido que no es fácil y que, por supuesto, cada autor de ficha interpreta a su manera. Por si todo esto fuera poco, hay que destacar en la sinopsis los motivos recurrentes vinculados a un elemento simbólico, a un objeto con especial carga semántica, a una situación dramática, a un conflicto, a un tipo de relación interpersonal, a valores sociales, a creencias religiosas, etcétera.

Es este uno de los retos mayores de *Calderón Digital*: dar cuenta de la red de motivos que articulan la inmensa máquina combinatoria que es el teatro calderoniano (y, en general, el teatro áureo), para facilitar investigaciones comparadas con otras dramaturgias, tanto españolas como de otras lenguas. Antes de seguir profundizando en los problemas metodológicos que plantea este reto, merece la pena mostrar el aspecto de la sinopsis tal como acabamos de presentarla. La captura de pantalla procede de la ficha de *La dama duende* (véase fig. 4).

En fase de búsqueda, el usuario puede introducir en un campo específico la palabra que considera más significativa del motivo o núcleo dramático que le interesa encontrar. Por ejemplo, una palabra clave como *amor* da como resultado un desplegable con muchas opciones entre las que se puede elegir la preferida a buscar (véase fig. 5).

Problemas metodológicos mayores: motivos, segmentación, género dramático

Como acabo de explicar el proceso de búsqueda por motivos, voy a retomar el hilo de la argumentación a partir de este campo, aunque no es este el orden en que aparecen en la sección. No se me escapa que no hay unanimidad acerca de la definición de “motivo”: para el amplio abanico de usos del término todavía es muy útil el estado de la cuestión trazado por Segre, al que remito. De la sabia síntesis de Segre solo retendré un aspecto que considero fundamental: la alternativa entre una concepción empírica y pragmática de “motivo”, que es la que inspira la grandiosa empresa de Stith Thompson (el *Motif-Index of Folk Literature*), y una concepción que llamaría “esencialista”, que conecta el motivo a la acción narrativa y lo define como un elemento mínimo de la intriga. Dejando de lado la dificultad de deslindar este “mínimo”, estoy totalmente de acuerdo con Segre cuando observa que dicha concepción del motivo implica una pérdida terminológica, ya que se decanta por uno solo de los posibles significados de la palabra; sobre todo, tergiversa su acepción etimológica, derivada del verbo latino *movere*, que subraya su carácter recursivo. La definición propuesta por el propio Segre tiene en cuenta este aspecto y no conecta necesariamente los motivos con la acción narrativa; estos serían por tanto “unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos” (Segre, *Principios* 357). Esta definición, en su meditado minimalismo, es extremadamente funcional para nuestros fines. Lo que nos proponemos, de hecho, es deslindar elementos recurrentes en el corpus dramático calderoniano, que no son tanto elementos mínimos de intriga como situaciones tópicas con una importante carga simbólica o significativa. Estas situaciones pueden dar lugar a un desarrollo dramático muy amplio (es el caso, por ejemplo, del amor obstaculizado por las familias o por la oposición o rivalidad de algún poderoso), a un desarrollo más reducido (como en el caso del miedo cómico del gracioso) o ser incluso muy puntuales (como sucede con el motivo de la caída del caballo). Desde el prisma de la teoría literaria podría objetarse que quizá lo primero sea un tema, más que un motivo, si atendemos a otra propuesta de Segre (*Teatro e romanzo* 25–26), de que entre tema y motivo hay una relación jerárquica, siendo el tema una serie de secuencias narrativas (en nuestro caso, dramáticas) que construye una fábula y es más complejo que

el motivo. Aun conscientes de esto, para nuestros objetivos lo que importa es deslindar un elemento reconocible y recurrente, cuya extensión puede variar, si bien en principio no debe ser excesiva. La meta a la que debemos tender es la de facilitarle al investigador la búsqueda de las recurrencias que pueden servirle para los objetivos más diversos: estudio de relaciones de intertextualidad, de tópicos y símbolos, de temas en diacronía, de comparación entre diversas dramaturgias, etcétera. Para todo ello, la detección de lo que hemos decidido llamar “motivos”, de acuerdo con la mencionada definición minimalista de Segre, es fundamental.

Fue Claudia Demattè, responsable del equipo de nuestro proyecto enraizado en la Universidad de Trento, quien me dio la clave para realizar una lista tentativa de motivos cuando discutimos este problema metodológico en nuestra primera reunión de proyecto, en noviembre de 2016. Claudia nos sugirió que tomáramos como base el índice de motivos de la *novella* italiana en prosa de los siglos XIV–XVI realizado por Rotunda a partir del *Motif-Index* de Stith Thompson, que utiliza el mismo sistema de clasificación en secciones, con algunos ajustes. La sugerencia encontraba su justificación en la relación fundamental que el teatro áureo tiene con los diversos géneros narrativos de la época, tanto en su apabullante extensión y variedad como en los nexos que mantienen muchos de sus materiales con el acervo narrativo del folklore. En realidad, en cuanto examiné el *Motif-Index* de Rotunda, me di cuenta de que no podíamos reproducir así como así su articulación en secciones. Esta, de hecho, presenta un marcado desequilibrio a favor de elementos típicamente folklóricos como la magia, los muertos, los animales, los tabúes, los sucesos maravillosos, los monstruos, las pruebas, el sexo. Otras secciones, como “Engaños”, “Caso”, “Fortuna”, “Religión”, en cambio podían adaptarse muy bien a nuestros fines. Falta, sin embargo, en esta arquitectura, toda una serie de motivos relacionados con construcciones culturales y sistemas de valores como el amor, la amistad, el valor, el honor, la familia, el poder, que tienen una importancia enorme en el teatro áureo, y por lo mismo, en el teatro calderoniano. Así las cosas, elaboré una lista de motivos, inspirándome en el mismo sistema de Thompson–Rotunda, es decir, una lista formada por apartados temáticos encabezados por letras mayúsculas, en cuyo ámbito los motivos se ordenan numéricamente. Cuando un motivo a su vez da lugar a una familia de motivos relacionados entre sí, la numeración refleja esta subordinación porque se hará en el orden de las decenas y no en el orden de las unidades; por ejemplo, el retrato figura en el macrogrupo de motivos relacionados con el amor (letra B) como B9, y comprende: B91. Retrato motivo de celos; B92. Retrato causa de enamoramiento; B93. Retrato verbal. La lista se ha venido ampliando y precisando a lo largo del trabajo de redacción de las 39 fichas que, hasta ahora, hemos subido a la base de datos, acogiendo sugerencias de los diversos investigadores de nuestros equipos que han colaborado en su preparación. Aun así, todos, y yo la primera, no olvidamos nunca que dicha lista de motivos no aspira a ser ni completa ni impecable desde el punto de vista teórico-metodológico, sino solo a servir de base para nuestro trabajo y para las investigaciones de los futuros usuarios. Como dice Rotunda en su Introducción, “Principally, this Motif-Index aims to give quick and easy reference to the subject matter handled by the *novellieri*

in prose of three centuries” (ix). Sustituyendo las últimas palabras de esta cita por “by the Spanish dramatist Pedro Calderón de la Barca”, esta afirmación de Rotunda es también la nuestra.

El otro gran escollo metodológico de la sinopsis consiste en la segmentación que hemos decidido adoptar para que el usuario pueda visualizar fácilmente los deslindes mayores de cada jornada. No hace falta volver sobre la polémica que ha involucrado a investigadores del calibre de Ruano de la Haza, Vitse y Oleza, y que ha visto la participación activa de quien firma estas páginas. Lo que había que decir al respecto creo que ya está dicho y se puede leer en la revista en línea *Teatro de palabras* (núm. 4, 2010). Más material de reflexión, en mi opinión definitivo, lo aporta Daniele Crivellari en su monografía sobre las marcas autógrafas de segmentación en los manuscritos de Lope de Vega. En todo caso, y cualquiera que sea el tipo de segmentación por el que el investigador se decante, la sinopsis ofrece a primera vista el entramado de cambios métricos y momentos de tablado vacío, con sus coincidencias y sus desfases, y creo que esta labor previa que ofrecemos a los estudiosos facilitará enormemente sus interpretaciones. Es más, mi ambición es la de contribuir a hacer posible la eliminación de tantos engorrosos resúmenes en los artículos científicos sobre teatro calderoniano. Evidentemente es necesario explicar los complejos tejemanejes de tantas intrigas como premisa para la argumentación crítica; pero esta premisa puede encontrarse en las sinopsis de *Calderón Digital*, y se ampliaría así el espacio del que se puede disponer en el artículo para el análisis.

En cuanto al género dramático, se trata de uno de los problemas de interpretación del teatro áureo que más se ha estudiado, a partir de comienzos de los años ochenta del siglo pasado, aproximadamente. Todos los estudiosos coinciden en que tener presente una rejilla de géneros y subgéneros es sumamente importante porque permite trazar mapas de navegación en el maremágnum del corpus teatral áureo, y porque es a partir de la competencia genérica como los destinatarios orientan sus expectativas de cara a la obra que ven representada o leen en un impreso. Todos sabemos además que el literato (y por lo tanto el dramaturgo) se sirve de los géneros en una dirección doble, para orientar la recepción de su obra, pero también para jugar con las expectativas del destinatario, tergiversándolas y eludiéndolas. Y esto es tanto más cierto en un teatro como el español del Siglo de Oro, que reivindica orgullosamente su independencia de las preceptivas, aunque luego se deje influenciar por ellas más de lo que parecería a primera vista. Queriendo resumir más de treinta años de historia crítica, a costa de cierta simplificación, diría que las dos propuestas mayores de ordenación genérica del teatro áureo español se deben a Joan Oleza (“La propuesta teatral”, “La arquitectura”) y a Marc Vitse. La primera se articula alrededor del binomio comedia / drama; la segunda opta en cambio por mantener el clásico binomio comedia / tragedia, aunque definiendo el segundo término de forma diferente con respecto a las preceptivas neoaristotélicas. A partir del binomio básico se irradian para ambos críticos múltiples subgéneros: estos son mucho más numerosos —quizá demasiado— en la propuesta de Oleza; menos en la propuesta de Vitse, que además, puesto que en el polo de la “gravedad” solo contempla la tragedia, se ve obligado a crear la distinción entre comedia cómica y comedia seria

en subgéneros como la comedia que denomina doméstica (i.e., de capa y espada), o el rótulo de comedia palaciega que se opondría por su seriedad a la comedia palatina, de la que Vitse solo ve las posibilidades cómicas.

En mi opinión, y sin que esto implique en lo más mínimo desconocer la existencia de la categoría genérica de “tragedia” en el teatro calderoniano, el binomio propuesto por Oleza se adapta mejor a la variedad genérica del teatro áureo, puesto que la noción de drama ampara un abanico más amplio de obras, desde las tragicomedias a los que podemos clasificar sin ambages de experimentos de tragedia, pasando por obras de final feliz pero que llevan al tablado grandes tensiones ideológicas y están marcadas por una clara intención didáctica. Introducir la categoría de “drama” evita además duplicar los rótulos (comedia palaciega / comedia palatina; comedia cómica / comedia seria) para piezas cuya configuración espacio-temporal y cuyo *dramatis personae* son sustancialmente los mismos. Aceptar la categoría descriptiva del “drama”, como apuntaba antes, no implica de ningún modo desconocer que Calderón, sobre todo en la primera década de su producción dramática, experimentó continuamente con el paradigma de la tragedia, tanto el simplificado que transmitió la Edad Media (final desastrado o doble, personajes históricos, estilo sublime) como el más complejo que la traducción latina de la *Poética* de Aristóteles pudo hacer revivir a partir del Renacimiento. Por esto es por lo que hemos querido introducir dos campos para la adscripción genérica de las piezas reseñadas en la base de datos, uno para dar cuenta de la adscripción principal (que también puede ser la única), otro para dar cuenta de la eventual adscripción secundaria. Por poner solo dos ejemplos, *La hija del aire* y *El médico de su honra* son sin ninguna duda tragedias, pero secundariamente pueden clasificarse como dramas historiales ambientados respectivamente en la Antigüedad y en la Edad Media. En cambio, en un caso como el de *Judas Macabeo*, nos parece que la adscripción genérica principal debe ser la de drama historial religioso de materia bíblica, pero sin dejar de apuntar que se trata asimismo de un experimento de tragedia de final doble, desastrado para los malos, feliz para los buenos, con intenciones morales. En el marco del binomio comedia / drama, hemos intentado simplificar al máximo el sistema clasificatorio que se adopta en *Artelope*. Frente a un mapa conceptual de subgéneros cómicos como el que se utiliza para Lope (véase fig. 6), nuestro propio mapa solo comprende las siguientes posibilidades que aparecen en el desplegable de búsqueda por géneros (véase fig. 7).

Este mapa elimina el binomio irrealidad / verosimilitud que nos pareció teóricamente resbaladizo, ya que hay comedias palatinas que no puede decirse que sean inverosímiles, y el binomio libre invención / tradición literaria, que es de difícil manejo, pues muchas comedias palatinas se nutren de la tradición literaria (sin ir más lejos, ahí está la temprana *Ursón* y *Valentín* de Lope, derivada de una novela caballeresca). Otros cambios se deben obviamente a las diferencias entre el universo dramático de Lope y el de Calderón, puesto que no hay comedias pastoriles ni urbanas ni picarescas en la producción de nuestro dramaturgo. También en cuanto al drama, nuestro mapa se simplifica debido principalmente al último factor mencionado, es decir, la diversidad del universo dramático de Calderón con

respecto al de Lope (véanse fig. 8 y 9).

La modificación principal, en nuestro propio mapa, consiste en haber eliminado la diferencia entre hechos particulares y hechos famosos públicos en el ámbito del drama historial (para el que mantenemos la acertada definición de Oleza, que, evitando el adjetivo “histórico”, subraya que el respeto por el dato documental no es algo que les preocupe a los dramaturgos del Siglo de Oro). Asimismo, tratándose de Calderón y no de Lope, nos ha parecido superfluo deslindar las áreas geográficas a las que remiten estos dramas historiales.

En el desplegable de búsqueda todavía aparecen estos mapas conceptuales de forma muy sencilla, con unos guioncitos que señalan (según sean uno, dos o tres) el nivel jerárquico del ítem (véase fig. 10).

Este aspecto deberá mejorarse desde el punto de vista gráfico en arreglos sucesivos que sin duda habrá que aportar a la base de datos, ofreciendo además al usuario la posibilidad de leer las justificaciones y explicaciones metodológicas que sustentan el desplegable mismo.

Lo que acabo de decir sirve para marcar una vez más el carácter de *work in progress* que tiene todavía el producto que estamos preparando, si bien, como se habrá podido apreciar, las premisas metodológicas que lo sustentan se basan en años, mejor dicho lustros, de investigaciones y reflexiones. La esperanza es que otros equipos se animen a realizar un trabajo parecido para los demás dramaturgos que se están editando y estudiando en las últimas décadas: Tirso de Molina, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla, Moreto, Enríquez Gómez, etcétera. Además, merecería la pena incluir en la nómina de dramaturgos a indexar autores tan importantes como Guillén de Castro y Cervantes, y, desde luego, los anónimos que compusieron las obras copiadas en la colección manuscrita destinada a la biblioteca del conde de Gondomar, que nuestro proyecto se propone rescatar y editar críticamente. Lo ideal sería que cada uno de los nuevos bancos de datos que auspiciamos desde estas páginas pueda estar concebido para dialogar con sus congéneres, por lo que nos ha parecido importante poner a disposición de la comunidad científica las premisas metodológicas de nuestro trabajo y el diseño del producto que preparamos.

NOTAS

1. El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 – Prot. 201582MPMN – *Il teatro spagnolo (1570–1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*.
2. A medida que se publiquen nuevas ediciones fiables, podremos y deberemos tomarlas en cuenta para revisar las fichas ya redactadas o para redactar nuevas fichas. La base de datos es, en el *backend*, una plataforma continuamente modificable por el administrador, al menos en los campos ya existentes, lo cual asegura la actualización continua de los contenidos, sobre todo en lo relativo a bibliografía secundaria y nuevas ediciones críticas. Por cierto, todos —y más desde nuestro proyecto— deseamos que la empresa de publicación de las comedias completas de Calderón que llevan a cabo el Grupo Calderón de la Universidade de Santiago de Compostela y el GRISO de la Universidad de Navarra siga adelante viento en popa.

OBRAS CITADAS

- Crivellari, Daniele. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Edition Reichenberger, 2013.
- Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Antoni Bosch, 1978.
- Ferrer Valls, Teresa, directora. *DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Edition Reichenberger, 2008.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y Ediciones, 1972.
- Oleza, Joan. “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología*, vol. 3, 1981, pp. 153–223. Reimpresión en *Teatro y prácticas escénicas II. La Comedia*, editado por José Luis Canet Vallés, Tamesis Books, 1986, pp. 251–308.
- Oleza, Joan et al., editores. *Artelope. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. 2011–18, artelope.uv.es.
- Oleza, Joan y Fausta Antonucci. “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”. *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, vol. 29, núm. 3, 2013, pp. 689–741.
- Rotunda, D. P. *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*. Indiana UP, 1942.
- Ruano de la Haza, José María. “La escenificación de la comedia”. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, editado por J. M. Ruano de la Haza y J. Allen, Castalia, 1994, pp. 247–607.
- Rubiera, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Arco Libros, 2005.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Traducido por María Pardo de Santayana, Crítica, 1985.
- . *Teatro e romanzo*. Einaudi, 1984.
- Teatro de palabras*, núm. 4, 2010, uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04.html.
- . núm. 7, 2013, uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07.html.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Ed. revisada y corregida, Indiana UP, 1955–58.
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. France-Ibérie Recherche, 1988.

La dama duende

DATOS BIBLIOGRÁFICOS | FECHA, CÓMPUTO DE VERSOS Y ESTROFAS | PERSONAJES, ESPACIO Y TIEMPO | GÉNERO Y SINOPSIS

TÍTULO: La dama duende AUTORÍA: Fiable

Parte
Primera Parte

Primer parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Recogidas por don Joseph Calderón de la Barca su hermano.... publicada en Madrid en 1636 por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello y Manuel López.

Notas
La aprobación y la licencia están fechadas, respectivamente, a 6 y a 10 de noviembre de 1635; el privilegio, concedido a nombre de don Pedro Calderón de la Barca, es del 10 de diciembre del mismo año; la fe de erratas y la suma de la tasa, respectivamente, del 8 y del 15 de julio de 1636.

Fig. 1

Espacios dramáticos I jornada

TOPÓNIMO: Ascalón
ESPACIO: Monte; Gruta cerca del templo de Venus

Espacios dramáticos II jornada

TOPÓNIMO: Ascalón
ESPACIO: Quinta en los montes

TOPÓNIMO: Ninive
ESPACIO: Palacio real

TOPÓNIMO: Ascalón
ESPACIO: Quinta en los montes. Monte

Espacios dramáticos III jornada

TOPÓNIMO: Ninive
ESPACIO: Palacio real; Jardines de palacio; cuarto de Semíramis

TOPÓNIMO: Ninive
ESPACIO: Espacio indeterminado en las inmediaciones del Palacio real

Fig. 2

Duración de la acción

Meses
Poco más de un mes

Periodo I acto: Días
Notas I acto
La duración es aproximada e insegura.

Entreacto I-II periodo: Días
Entreacto I-II notas
Según Chato (v. 1212) Menón tardó "algunos días" antes de disolver el ejército, tras el triunfo de Nino. Nino, al recibir a Menón en Ninive, se queja de que haya hecho "tanta ausencia" (v. 1312).

Periodo II acto: Días
Notas II acto
Un día. La partida de caza debe realizarse, según ordena Nino (v. 1319), la tarde del día en que recibe a Menón en Ninive.

Entreacto II-III periodo: Meses
Entreacto II-III notas
Según Sirene (v. 2853), "ha un mes" que Chato se ha ido de Ascalón para seguir a Semíramis.

Periodo III acto: Días
Notas III acto
Un día, una noche y el día siguiente.

Fig. 3

Sinopsis argumental
Primera jornada
 (vv. 3-368 *romance e-4*) Don Manuel Enriquez, caballero burgalés, acaba de llegar a Madrid, donde se alojará en casa de su amigo y antiguo compañero de armas don Juan de Toledo, mientras acude a los trámites de un nombramiento real. Don Manuel se queja con su criado Cosme por haber perdido por una hora los festejos organizados para el bautizo del príncipe Baltasar Carlos, y Cosme le responde con una larga y jocosas tirada sobre las muchas tragedias que hubieran podido evitarse por sola una hora [M1. Bromas del gracioso o de la criada]. Mientras están hablando, irrumpe en el tablado una dama, acompañada por su criada, ambas tapadas [F5. Mujer tapada]: la dama ruega a don Manuel que detenga a un caballero que la está siguiendo, pues no quiere que este sea dónde vive. A continuación huye, mientras don Manuel y Cosme se disponen a ayudarla. El criado se acerca a don Luis, que llega en este momento, y le pide que le lea el sobrescrito de una carta [D11. El criado o criada que ayuda a su señor/a]; molesto, don Luis lo aleja bruscamente, por lo que don Manuel interviene, para defender a su criado pero en realidad para estar bar a don Luis. La discusión acaba en un duelo [J1. Duelos y desafíos] en el que don Luis hiere a don Manuel en una mano, justo cuando llega para ayudarle su hermano don Juan. Pundonoroso y teal, don Luis no quiere seguir bateliéndose en condiciones de superioridad, por lo que el duelo se interrumpe con declaraciones recíprocas de cortesía [H6. Las leyes del honor (escripulos, ley del duelo, comportamiento honoroso...)], es entonces cuando don Juan reconoce a su amigo don Manuel en el rival de su hermano, pide explicaciones, y al final se lleva al huésped a su casa dejando a su enamorada doña Beatriz en compañía de su hermano. Don Luis galantea a la dama, de quien está enamorado; pero, lamentablemente, doña Beatriz no le corresponde y se lo dice con claridad, marchándose [B2. Amor no correspondido]. Solo ya con su criado Rodrigo, don Luis manifiesta todo su desagrado por la situación, pero lo que más le preocupa, es que su hermano haya querido alojar en su casa a un huésped joven y apuesto, cuando con ellos vive también una hermosa joven, guapa y lista [H3. Padre o hermano que vela por el honor de su hija/s o hermana-s]. Don Luis teme por el honor de su familia, y no lo tranquiliza saber qué, como le cuenta Rodrigo, don Juan ha condenado la puerta del cuarto de don Manuel que daba al resto de la casa con una alacena llena de objetos de vidrio: según comenta, ese vidrio es matafóra de la fragilidad del honor, y la tal alacena de poco servirá para proteger el honor de su hermana.
 _____ (continuidad temporal)
 (vv. 369-652 *redondillo*) En su cuarto, doña Ángela de Toledo se apresura a quitarse el manto con el que había salido y a ponerse otra vez las tocas de viuda para que, si alguno de sus hermanos entra a verla, no sospeche que ha salido de casa sin su permiso. Justo en ese momento entra don Luis, muy enfadado, por lo que su hermana teme en un primer momento que haya descubierto su travesura; cuando el equívoco se aclara, doña Ángela aprovecha para regañar a su hermano por haberse dejado atraer por la dama tapada que se le ha escapado, dándoseles de moralista en una escena muy cómica [E2. Relaciones entre hermanos y/o hermanas]. Cuando don Luis le cuenta que ha herido en duelo al huésped de su hermano, porque le había estorzado seguir a la dama misteriosa, doña Ángela empieza a atar cabos. Cuando su hermano se va, hablando con su criada Isabel la dama comprende que el caballero que ha ayudado ha sido herido por su culpa y está ahora en su casa. Incredula por tantas coincidencias, doña Ángela sin embargo se deja seducir por la posibilidad de entrar a escondidas en el cuarto del huésped, pues, como le explica Isabel, la alacena que debería condenar una de las puertas del cuarto se mueve en realidad como una puerta [L16. El pasaje secreto].
 _____ (continuidad temporal)
 (vv. 653-780 *silva de pareados*) Mientras don Juan está agasajando a don Manuel en el cuarto que le ha destinado en su casa, llega don Luis para regalarle al huésped su espada, en señal de amistad y para disculparse de haberle herido. Mientras están hablando, llega Cosme, echando pestes y refiriendo que acaba de caer en una zanja, por lo que se ha mojado y ha mojado las maletas de su amo. Tras un intercambio jocosos con el criado, los dos hermanos se marchan; también se marchan don Manuel, ordenando a Cosme que saque de las maletas todo el contenido para a evilar que se moje. Pero Cosme no quiere obedecer a su amo [D4. Amo y criado], y en cuanto este lo deja solo se marcha también a una taberna, dejándolos todo como está.
 ----- (total continuidad espacio-temporal)
 (vv. 781-1002 *romance e-4*) Se abre la alacena, como girando sobre sus goznes, y entran en la habitación doña Ángela e Isabel. Tras examinar el cuarto del huésped, a Isabel se le ocurre examinar asimismo el contenido de sus maletas, por lo cual empiezan a sacar varias pertenencias de don Manuel (los instrumentos para rizar el copete y los bigotes, la ropa blanca, la horma de los zapatos...). También sale de la maleta un fajo de papeles, que contiene un retrato de mujer que despierta la curiosidad y los celos de doña Ángela. Mientras esta se entretiene mirando, y luego escribiéndole al huésped un billete sin firma que deja debajo de las almohadas de la cama, Isabel examina el bolso del criado y le roba todo el dinero que este había sisado a su amo durante el viaje, sustituyéndolo con los carbones del brasero. Mientras están entretendidas en ello, se escucha el ruido de la llave en la cerradura de la puerta, y las dos mujeres huyen por la alacena, volviéndola a cerrar justo antes de que Cosme vuelva al cuarto.

Fig. 4

Elija la sección

Género y sinopsis

Elija la sección para desplegar los campos

Propuesta de adscripción genérica

Propuesta de adscripción genérica secundaria

Motivos

amoi

Sinopsis

RESET BUSQ

B1. Amor correspondido
 B55. Amor obstaculizado por las leyes del honor y del matrimonio
 B2. Amor no correspondido
 B51. Amor obstaculizado por oposición de la-s familia-s
 B3. Amor a primera vista
 B10. Rechazo del amor
 C1. Amistad en conflicto con el amor
 B56. Amor obstaculizado por diferencias sociales o económicas
 B53. Amor obstaculizado por la rivalidad de un poderoso

IN DIGITAL ARGUMENTOS Y PATRÓN DE CALIBERÓN Inicio Equipo El proyecto Búsqueda avanzada Listar

Fig. 5

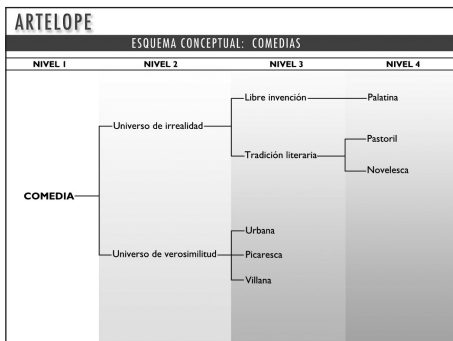


Fig. 6

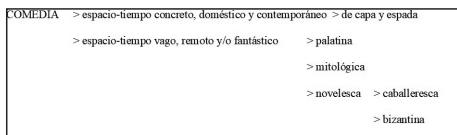


Fig. 7

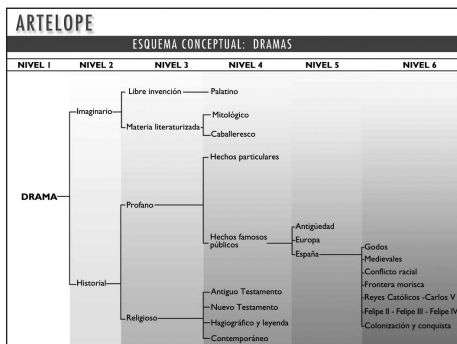


Fig. 8

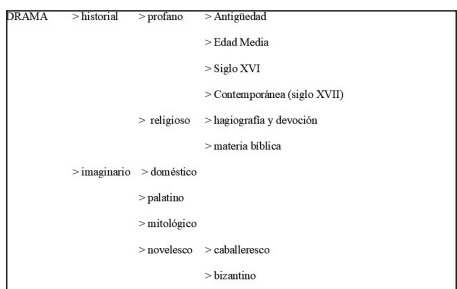


Fig. 9

Elija la sección

Género y sinopsis

Elija la sección para desplegar los campos

Propuesta de adscripción genérica

- Comedia
 - espacio-tiempo concreto, doméstico y contemporáneo
 - de capa y espada
 - espacio-tiempo vago, remoto y/o fantástico
 - mitológica
 - novelesca
 - bizantina
 - cabalresca
 - palatina
- Drama
 - historial
 - profano
 - Antigüedad
 - Edad Media
 - Siglo XVI
 - Época contemporánea (siglo XVII)
 - religioso
 - imaginario
 - doméstico
 - palatino
 - mitológico
 - novelesco
 - cabalresco
 - bizantino

Acto Teſpa 1570-1700
Aurora a product of Net7

Fig. 10